



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

A 447349







THE

LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY OF



# DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

*Claude Henri*  
Par M. WATELET, de l'Académie Française,  
Honoraire de l'Académie royale de Peinture &  
Sculpture; & M. LÈVESQUE, de l'Académie des  
Inscriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Aca-  
démie des Beaux-Arts de Saint-Peterbourg.

TOME SECOND.



A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des  
Augustins.

---

1792.

N  
3  
W 32

WING FOLD

THESE ARE THE

THE

THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE

THESE ARE THE



NOUVEAU  
DICTIONNAIRE  
DE PEINTURE.

---

E

**E**AU-FORTE, (subst. *fém.*) terme de gravure. Le mot *eau-forte* se prend en deux sens différens : il signifie, dans le premier sens, une liqueur acide qui ronge l'airain. Il y en a de deux sortes : l'*eau-forte* de départ, & l'*eau-forte* à couler : l'artiste en fait usage pour rendre profondes & solides les tailles qu'il a tracées sur un vernis dont il a commencé par couvrir son cuivre. Cette opération appartient à la pratique.

L'*eau-forte*, dans un autre sens, se prend pour l'estampe qui est le produit du travail que l'artiste a tracé sur le vernis, & qu'il a fait creuser par l'*eau-forte*. C'est dans ce sens que l'on dit : « les *eaux-fortes* de Labelle sont pleines d'esprit. Les *eaux-fortes* »

Tome II,

A

356837

N  
3  
W 32

1111 1311

1111 1311

1111

1111

1111 1311

1111 1311

1111 1311

1111

1111

1111

1111

1111

» des peintres sont quelquefois plus recherchées que  
 » les plus belles estampes des graveurs ».

Ceux qui ont quelque connoissance des procédés de la gravure au burin & de celle à l'*eau-forte*, ou qui prendront la peine de se procurer cette connoissance dans le dictionnaire pratique, sentiront combien la gravure à l'*eau-forte* doit l'emporter par l'esprit, le goût & la liberté. Le burin est un outil résistant, qui est poussé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, & qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on se sert pour graver à l'*eau-forte* se tient avec les doigts comme une plume ou un crayon & se prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Tantôt on la conduit avec fermeté, tantôt on la fait badiner sur le vernis; elle se prête à tous les travaux capricieux qu'on lui prescrit de tracer. Comparée au crayon, elle a le désavantage de la résistance que lui oppose le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement; mais elle a l'avantage de produire au besoin des travaux bien plus subtils. Si les tailles qu'elle trace ont par elles-mêmes plus de maigreur & de sécheresse que les hachures faites au crayon, c'est un inconvénient que l'intelligence & le goût de l'artiste font aisément disparaître, & dont il tire même des agrémens particuliers à son art.

Les *eaux-fortes*, prises dans l'acception où elles signifient des estampes produites par des travaux destinés à la pointe & creusés par l'*eau-forte*, sont de deux espèces. Les unes sont destinées par l'artiste à demeurer telles qu'elles sont; les *eaux-fortes* des peintres sont en général de cette classe. Les autres sont seulement



les ébauches d'estampes qui doivent être ensuite terminées au burin ; telles sont , en général , les *eaux-fortes* des graveurs.

On sent que , par leur différente destination , elles exigent des travaux d'espèce différente. Le peintre ne se proposant pas de revenir sur son ouvrage , doit y établir tous les travaux nécessaires pour produire l'effet qu'il a dans la pensée. Le graveur qui travaillera de nouveau son cuivre , n'y établit que les premiers travaux , & les laisse bien loin de l'effet que produira sa planche terminée. L'*eau-forte* du peintre peut donc avoir un effet très-piquant ; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet grisâtre , fade & blafard. Le peintre , n'ayant pas dessein de repasser sur les opérations de sa pointe avec un instrument plus inflexible , se permet tous les travaux que son goût lui inspire , il fait jouer à son gré sur le vernis une pointe libertine , il épargne , il mélange , il prodigue les travaux : il en établit qu'il prévoit bien qui seront confondus & crévés par l'*eau-forte* , & se promet d'avance , de ces accidens , des effets piquans & pittoresques. Cette heureuse audace est interdite au graveur : en opérant avec la pointe , il est occupé des opérations qu'il doit faire dans la suite avec le burin ; il ne permet guère à sa pointe de tracer un chemin que son burin ne pourra suivre ; on sent qu'il n'use de sa liberté actuelle qu'avec le sentiment de son esclavage futur. L'*eau-forte* du peintre sera donc libre , ragoûtante , spirituelle ; l'*eau-forte* du graveur sera froide , servile & peignée.

Ce que nous venons de dire ne doit pas être pris trop généralement. Il y a des *eaux-fortes* de peintres qui ont peu de mérite , même dans la partie du dessin ,



parce que ces peintres, peu accoutumés à manier la pointe, & gênés par la résistance du cuivre, n'ont pu établir leur trait avec la même sûreté qu'ils l'auroient fait au crayon ou au pinceau. Il y a des *eaux-fortes* de graveurs qui offrent des travaux libres & pittoresques, parce qu'ils ont fort avancé, & quelquefois même achevé à la pointe les parties dont elle s'acquitte mieux que le burin. Corneille Wischer a quelquefois montré, dans la même estampe, ce que la pointe peut produire de plus brut, avec ce que le burin peut produire de plus brillant.

Il y a des estampes très-avancées & même presque entièrement terminées à l'*eau-forte* qui sont très-estimées, parce qu'elles rendent bien à plusieurs égards les tableaux du maître d'après lequel elles sont faites, & qui n'ont cependant aucun mérite remarquable par rapport au travail de la pointe. Le trait & l'effet s'y trouvent, mais la manœuvre n'en a rien d'aimable ni de piquant. Telles sont les gravures de Michel Dorigny d'après le Vouet son beau-père : je placerois encore dans cette classe, mais dans un rang supérieur, les estampes de Pefne, d'après le Poussin.

On établit mal avec des paroles le mérite des ouvrages des arts. Le lecteur qui voudra sentir le mérite des *eaux-fortes*, doit considérer avec une sorte d'étude celles du Bénédette, de Rembrandt, de Labelle, de Callot, de le Clerc, de Smidt, & de différens peintres. Ce ne sera qu'après s'être familiarisé avec ce genre, qu'il commencera à aimer celles de Vandick, quoique peu soignées. Il ne négligera pas non plus celles d'Annibal Carrache, ni du Guide, &c. quoique la manœuvre en soit un peu froide. Les estampes de

Gérard Audran lui offriront le mélange le plus pittoresque de la pointe & du burin. En vain de brillans ouvriers employeront tout le prestige, tout le charlatanisme de leur métier pour corrompre le goût du public sur le vrai mérite de la gravure : il restera toujours de vrais connoisseurs qui conserveront la palme à ce grand artiste.

Duchange ne possédoit pas au même degré que Gérard Audran la partie pittoresque de l'*eau-forte* ; mais il avoit un très-bon goût. Cet artiste, & les graveurs de son école laissoient badiner & briller l'*eau-forte* sur les parties claires de leurs estampes & dans les lointains. On a perdu cette pratique, & l'on réserve aujourd'hui ces parties pour le travail du burin pur. On se plaît à faire triompher le métier dans les parties mêmes qui auroient tant de grace si elles étoient réservées à l'art.

Il semble, en général, que les graveurs ne se servent aujourd'hui de l'*eau-forte*, que parce qu'ils ne sont pas assez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches sans le secours de la pointe. Les grands maîtres en gravure se servoient de la pointe, parce qu'ils sentoient tout ce que le mélange de ses travaux avec ceux du burin pouvoit ajouter de pittoresque à leurs ouvrages. Ce n'est pas la peine d'établir des travaux à la pointe, pour que le burin les efface entièrement. On a vu des graveurs plus sensibles à la variété des ressources de l'art qu'aux allèchemens du métier, donner à leurs travaux au burin le désordre pittoresque & la brutalité des travaux à l'*eau-forte*. On en trouvera de beaux exemples dans les estampes de Bolfwert. Il gravoit les tableaux de Rubens sous

les yeux de ce grand maître; & Rubens n'eût pas applaudi le graveur qui auroit sacrifié une partie des effources de l'art à la vanité de montrer par-tout des tailles bien brillantes, bien froides & bien léchées, & qui auroit voulu rendre ses tableaux avec les mêmes manœuvres qu'il faudroit employer pour rendre des ouvrages d'airain ou d'orfèvrerie.

L'eau-forte, c'est-à-dire, la pointe, doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terrasses, les draperies grossières, les chaumières & toutes les fabriques rustiques: elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interposition de l'air leur donne un vague, une sorte d'indécision & de mollesse qui seroit moins bien exprimé par les travaux plus fermes du burin: elle ébauchera avec succès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vases précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'eau-forte fera heureusement le dessous du travail, & elle sera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une sorte de glacis, & accorderont cette ébauche d'eau-forte avec les travaux voisins où le burin sera dominant. Enfin il ne faut pas oublier que la gravure n'est pas seulement un métier, mais un art, & qu'elle doit consulter le goût. (*Article de M. LEVESQUE*).

## É B

ÉBAUCHE, (sust. fém.) ce terme n'est pas synonyme d'esquisse. L'esquisse est la première pensée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, & jetée sur un papier ou sur une toile séparée. Les figures, les accessoires, le site, l'effet y sont in-



diqués ; mais rien n'y est rendu , rien n'y est arrêté. C'est pour le peintre ce que seroit le plan d'un ouvrage pour un écrivain. L'*ébauche* est le premier travail du tableau même : elle doit être couverte dans la suite par d'autres travaux ; mais cependant elle doit subsister , & même , si elle est sagement faite , les couleurs en doivent servir & concourir à l'effet de celles qui les couvriront , sur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Par conséquent dès l'*ébauche* , les formes doivent être arrêtées , sans quoi elle ne serviroit pas , puisqu'il faudroit l'effacer par les couches supérieures ; elle seroit même nuisible , car les couleurs du dessous percent avec le tems. Il est donc utile de prévoir , en établissant les teintes de l'*ébauche* , celles qu'on mettra par dessus.

Tous les peintres ne suivent pas la même méthode dans leurs *ébauche*. Il y en a de qui l'*ébauche* offre déjà , mais d'une teinte plus foible , l'effet qu'ils se proposent de produire dans le fini. D'autres ne font qu'un léger lavis de couleur , & leur tableau *ébauché* ne présente qu'une grisaille. Rubens pensoit , en *ébauchant* , à tirer parti , non-seulement de son *ébauche* , mais même des tons de l'impression de la toile.

Suivant Lairesse , la meilleure méthode , quand il doit y avoir du paysage dans le tableau , est de commencer l'*ébauche* par le fond , parce que c'est d'après la clarté ou l'obscurité du ciel qu'il faut disposer toutes les autres parties & régler toutes les teintes des objets.

Mais si ce sont des figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau , il croit qu'alors il faut commencer par l'endroit où doit être employée la plus grande force. Il recommande , pour

ne pas faire un travail inutile, d'observer dès l'*ébauche* la perspective aérienne, & de disposer les couleurs & les teintes de manière qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y ait déjà un parfait accord dans l'ensemble. Il juge avec raison que cette méthode procurera beaucoup de facilité pour la suite du travail.

Il blâme sur-tout les peintres qui ne suivent que le caprice dans le choix de la partie du tableau par laquelle ils commencent leur *ébauche*; qui, si leur imagination est flattée de la représentation d'un vase d'or, commenceront par ce vase, pour passer ensuite, sans un dessein bien déterminé & bien réfléchi, à une draperie bleue, puis à une draperie rouge, &c. Il trouve le même inconvénient à peindre d'abord & à terminer entièrement le nud, pour passer ensuite aux draperies & à tous les accessoires. Les ouvrages, commencés par cette méthode vicieuse, n'offrent, suivant lui, qu'une incohérence qui embarrasse plus l'artiste que s'il n'avoit sous ses yeux qu'une toile imprimée. Mais quand la disposition, le coloris, l'entente générale ont été bien observés dans la première couche de couleurs qui forme l'*ébauche*, quand tout y a été le produit de la réflexion sur l'ouvrage qui doit suivre, l'artiste peut s'appliquer avec goût à la meilleure manière de finir ce qu'il a si bien indiqué.

On se sert aussi du mot *ébauche* dans la sculpture & la gravure. On dit *ébaucher* une statue, un bas-relief, une planche; mais on dit plus volontiers *esquisser* un dessin, quoique les premiers travaux par lesquels on établit les formes intérieures & le clair-obscur répondent à ceux de l'*ébauche* en peinture, puisqu'un

dessin terminé est en effet un tableau d'une seule couleur, un camayeu. ( *Article de M. LEVESQUE* ).

## É C

ÉCAILLE, ~~ÉCAILLÉ~~. On dit qu'un tableau *s'écaille*, lorsqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à fresque sont sujettes à *s'écailler*. Le stuc *s'écaille* aisément. On dit : ce tableau *s'écaille*, est tout *ecaillé*. ( *Article de l'ancienne Encyclopédie* ).

ÉCHAMPER, ( v. act. ) c'est terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, c'est-à-dire, les détacher d'avec le fond. ( *Article de l'ancienne Encyclopédie* ).

ÉCHO *de lumière*, ( subst. masc. ) On appelle ainsi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme au sens propre, on appelle *écho* la répétition du son.

On ne doit jamais répéter la lumière principale; mais il est important de la rappeler dans les diverses parties de la composition, à moins qu'on ne traite des sujets de nuit. Pour soutenir la lumière principale, il faut introduire des *échos lumineux* qui appellent successivement l'œil du spectateur, & qui, le promenant d'un bout à l'autre sur des lignes diagonales, lui fassent paroître le tableau plus grand que la toile.

C'est à l'endroit où se passe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la lumière principale; les *échos* doivent être distribués sur les circonstances les plus considérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif sur les premiers sites, pourvu que le volume n'en soit pas bien large, & qu'ils ne



soient, par rapport à la lumière dominante, que ce qu'on  
font les touches de la masse. La lumière principale  
doit être liée avec tous les objets qui l'environnent par  
ces *échos*, c'est-à-dire, par des lumières secondes  
moins vives, & qui ne disputent avec elle ni par l'éclat,  
ni par le volume. (*Article extrait du Traité de Pein-  
sure de M. DANDRÉ BARDON*).

**ÉCLAT, ÉCLATANT.** On dit qu'un tableau a de l'*é-  
clat*, lorsqu'il est clair presque par tout, & que, quoi-  
qu'il y ait très-peu d'ombres pour faire valoir les clairs,  
il est cependant extrêmement brillant. (*Article de  
l'ancienne Encyclopédie*).

**ÉCOLE,** (subst. fem.) dans les *beaux arts*, signifie  
proprement une *classe d'artistes* qui ont appris leur art  
d'un maître, soit en recevant ses leçons, soit en étudiant  
ses ouvrages, & qui en conséquence ont suivi plus ou  
moins la manière de ce maître, soit à dessein de l'imi-  
ter, soit par l'habitude qui leur a fait adopter ses prin-  
cipes. Une habitude si ordinaire a des avantages sans  
doute, mais elle a peut-être encore de plus grands  
inconvénients. Ces inconvénients, pour ne parler ici  
que de la peinture, se font principalement sentir dans  
la partie de la couleur, si j'en crois les habiles ar-  
tistes & les connoisseurs vraiment éclairés. Selon eux,  
cette espèce de convention tacite formée dans une *école*,  
pour rendre les effets de la lumière par tels ou tels  
moyens, ne produit qu'un peuple servile d'imitateurs,  
qui vont toujours en dégénéralant; ce qu'on pourroit  
prouver aisément par les exemples.

Une seconde observation non moins importante, que

je dois aux mêmes connoisseurs, c'est qu'il est très-dangereux de porter un jugement général sur les ouvrages sortis d'une école; ce jugement est rarement assez exact pour satisfaire celui qui le porte, à plus forte raison pour satisfaire les autres. Les ouvrages de peinture changent tous les jours, ils perdent l'accord que l'artiste y avoit mis; enfin ils ont, comme tout ce qui existe, une espèce de vie dont le tems est borné, & dans laquelle il faut distinguer un état d'enfance, un état de perfection, du moins au degré où ils peuvent l'avoir, & un état de caducité : or ce n'est que dans le second de ces trois états qu'on peut les apprécier avec justice.

On dit pour l'ordinaire que l'école romaine s'est principalement attachée au dessin, l'école vénitienne au coloris, &c. On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces écoles aient eu le projet formé de préférer le dessin à la couleur, ou la couleur au dessin : ce seroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent sans doute jamais. Il est vrai que par le résultat des ouvrages des différentes écoles, il s'est trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines écoles que dans d'autres; mais il seroit très-difficile de démêler & d'assigner les causes de ces différences : elles peuvent être morales & non moins obscures.

Est-ce à ces causes physiques ou aux causes morales, ou à la réunion des unes & des autres, qu'on doit attribuer l'état de langueur où la peinture & la sculpture sont actuellement en Italie? L'école de peinture françoise est aujourd'hui, de l'aveu général, supérieure à toutes les autres. Sont-ce les récompenses, les occasions,



l'encouragement & l'émulation qui manquent aux Italiens? car ce ne sont pas les grands modèles. Ne seroit-ce point plutôt un caprice de la nature, qui, en fait de talens & de génie, se plaît, pour ainsi dire, à ouvrir de tems en tems des mines, qu'elle referme ensuite absolument pour plusieurs siècles? plusieurs des grands peintres d'Italie & de Flandres ont vécu & sont morts dans la misère : quelques-uns ont été persécutés, bien loin d'être encouragés. Mais la nature se joue de l'injustice de la fortune, & de celle des hommes; elle produit des génies rares au milieu d'un peuple de barbares, comme elle fait naître les plantes précieuses parmi des Sauvages qui en ignorent la vertu.

On se plaint que notre école de peinture commence à dégénérer, sinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artistes : notre école de sculpture, au contraire, se soutient : peut-être même, par le nombre & le talent des artistes, est-elle supérieure à ce qu'elle a jamais été. Les peintres prétendent, pour se justifier, que la peinture est sans comparaison plus difficile que la sculpture; on juge bien que les sculpteurs n'en conviennent pas, & je ne prétends point décider cette question : je me contenterai de demander si la peinture avoit moins de difficultés lorsque nos peintres égaloient ou même surpassaient nos sculpteurs. Mais j'entrevois deux raisons de cette inégalité des deux écoles : la première est le goût ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures estropiées de la Chine. Comment, avec un pareil goût, aimera-t-on les sujets nobles, vastes & bien traités? Aussi les grands ouvrages de peinture se sont-ils aujourd'hui réfugiés dans nos églises, où même on trouve rarement

les occasions de travailler en ce genre. Une seconde raison non moins réelle que la première, & qui mérite beaucoup plus d'attention, parce qu'elle peut s'appliquer aux lettres comme aux arts, c'est la vie différente que menent les peintres & les sculpteurs. L'ouvrage de ceux-ci demandant plus de tems, plus de soins, plus d'assiduité, les force à être moins répandus : ils sont donc moins sujets à se corrompre le goût par le commerce, les vues & les conseils d'une foule de prétendus connoisseurs, aussi ignorans que présomptueux. Ce seroit une question bien digne d'être proposée par une de nos académies, que d'examiner *si le commerce des gens du monde a fait plus de bien que de tort aux gens de Lettres & aux artistes*. Un de nos plus grands sculpteurs ne va jamais aux spectacles que nous appellons *sérieux & nobles*, de crainte que la manière étrange dont les héros & les dieux y sont souvent habillés, ne dérange les idées vraies, majestueuses & simples qu'il s'est formées sur ce sujet. Il ne craint pas la même chose des spectacles de farce, où les *habillemens grotesques* ne laissent dans son ame aucune trace nuisible. C'est à peu-près par la même raison que le P. Malebranche ne se délassoit qu'avec des jeux d'enfant. Or je dis que le commerce d'un grand nombre de faux juges est aussi dangereux à un artiste, que la fréquentation de nos grands spectacles le seroit à l'artiste dont on vient de parler. Notre école de peinture se perdra totalement, si les amateurs qui ne sont qu'amateurs (& combien peu y en a-t-il qui soient autre chose ?) prétendent y donner le ton par leurs discours & par leurs écrits. Toutes leurs dissertations n'aboutiront qu'à faire de nos artistes de beaux esprits man-

qués & de mauvais peintres. Raphaël n'avoit guère lû décrits sur son art, encore moins de dissertations ; mais il étudia la nature & l'antique. Jules II, & Léon X laissoient faire ce grand homme , & le récompensent en souverains , sans le conseiller en imbécilles. Les François ont peut-être beaucoup plus & beaucoup mieux écrit que les Italiens sur la peinture , les Italiens n'en sont pas moins leurs maîtres en ce genre. On peut se rappeler à cette occasion l'histoire de ces deux architectes qui se présentèrent aux Athéniens pour exécuter un grand ouvrage que la république vouloit faire. L'un d'eux parla très-long-tems & très-disertement sur son art , & l'autre se contenta de dire après un long silence : *ce qu'il a dit, je le ferai.*

On auroit tort de conclure de ce que je viens d'avancer , que les peintres , & en général les artistes , ne doivent point écrire sur leur art ; je suis persuadé au contraire qu'eux seuls en sont vraiment capables : mais il y a un tems pour faire des ouvrages de génie , & un tems pour en écrire : ce dernier tems est arrivé , quand le feu de l'imagination commence à être ralenti par l'âge ; c'est alors que l'expérience acquise par un long travail , a fourni une matière abondante de réflexions , & l'on n'a rien de mieux à faire que de les mettre en ordre. Mais un peintre qui dans sa vigueur abandonne la palette & les pinceaux pour la plume , me paroît semblable à un poète qui s'adonneroit à l'étude des langues orientales ; dès ce moment la nullité ou la médiocrité du talent de l'un & de l'autre est décidée. On ne songe guère à écrire sur la poétique , quand on est en état de faire l'Iliade.

La supériorité généralement reconnue , ce me semble ,



de l'école ancienne d'Italie sur l'école françoise ancienne & moderne, en fait de peinture, me fournit une autre réflexion que je crois devoir présenter à mes lecteurs. Si quelqu'un vouloit persuader que nos peintres effacent ceux de l'Italie, il pourroit raisonner en cette sorte : Raphaël & un grand nombre de dessinateurs italiens, ont manqué de coloris; la plupart des coloristes ont péché dans le dessin : Michel-Ange, Paul Veronese, & les plus grands maîtres de l'école italienne, ont mis dans leurs ouvrages des absurdités grossières. Nos peintres françois au contraire ont été sans comparaison plus raisonnables & plus sages dans leurs compositions. On ne voit point dans les tableaux de le Sueur, du Poussin, & de le Brun, des contresens & des anachronismes ridicules, & dans les ouvrages de ces grands hommes la sagesse n'a point nui à la beauté : donc notre école est fort supérieure à celle d'Italie. Voilà un raisonnement très-faux, dont pourtant tout est vrai, excepté la conséquence. C'est qu'il faut juger les ouvrages de génie, non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent. Le tableau de la famille de Darius est le chef-d'œuvre de le Brun; cet ouvrage est très-estimable par la composition, l'ordonnance, & l'expression même : cependant, de l'avis des connoisseurs, il se soutient à peine auprès du tableau de Paul Veronese, qu'on voit à côté de lui dans les appartemens de Versailles, & qui représente les pèlerins d'Emmaüs, parce que ce dernier tableau a des beautés supérieures, qui font oublier les fautes grossières de sa composition. La *Pucelle*, si j'en crois ceux qui ont eu la patience de la lire, est mieux conduite que l'*Enéide*, & cela n'est

pas difficile à croire ; mais vingt beaux vers de Virgile écrasent toute l'ordonnance de la *Pucelle*. Les pièces de Shakespear ont des grossièretés barbares ; mais à-travers cette épaisse fumée brillent des traits de génie que lui seul y pouvoit mettre ; c'est d'après ces traits qu'on doit le juger, comme c'est d'après *Cinna* & *Polieulle*, & non d'après *Tite* & *Bérénice*, qu'on doit juger Corneille. L'école d'Italie, malgré tous ses défauts, est supérieure à l'école françoise, parce que les grands maîtres d'Italie sont sans comparaison en plus grand nombre que les grands maîtres de France, & parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les François n'ont point atteintes. Qu'on ne m'accuse point ici de rabaisser ma nation ; personne n'est plus admirateur que moi des excellens ouvrages qui en sont sortis ; mais il me semble qu'il seroit aussi ridicule de lui accorder la supériorité dans tous les genres, qu'injuste de la lui refuser dans plusieurs.

Sans nous écarter de notre sujet ( car il s'agit ici des écoles des beaux arts en général ), nous pouvons appliquer à la Musique une partie de ce que nous venons de dire. Ceux de nos écrivains qui dans ces derniers tems ont attaqué la musique italienne, & dont la plupart, très-féconds en injures, n'avoient pas la plus légère connoissance de l'art, ont fait contr'elle un raisonnement précisément semblable à celui qui vient d'être réfuté. Ce raisonnement transporté de la musique à la peinture, eût été, ce me semble, la meilleure réponse qu'on pût opposer aux adversaires de la musique italienne. Il ne s'agit pas de savoir si les Italiens ont beaucoup de mauvaise musique, cela doit être, comme ils ont sans doute beaucoup de mauvais tableaux ;

tableaux ; s'ils ont fait souvent des contresens, cela doit être encore ; si leurs points d'orgue sont déplacés ou non ; s'ils ont prodigué ou non les ornemens mal-à-propos : il s'agit de savoir si dans l'expression du sentiment & des passions, & dans la peinture des objets de toute espèce, leur musique est supérieure à la nôtre, soit par le nombre, soit par la qualité des morceaux, soit par tous les deux ensemble. Voilà, s'il m'est permis de parler ainsi, l'énoncé du problème à résoudre pour juger la question. L'Europe semble avoir jugé en faveur des Italiens, & ce jugement mérite d'autant plus d'attention, qu'elle a tout-à-la fois adopté généralement notre langue & nos pièces de théâtre, & proscrit généralement notre musique. S'est-elle trompée ; ou non ? c'est ce que notre postérité décidera. Il me paroît seulement que la distinction si commune entre la musique Française & l'Italienne, est frivole ou fautive. Il n'y a qu'un genre de musique : c'est la bonne. A-t-on jamais parlé de la peinture française & de la Peinture italienne ? La nature est la même par-tout ; ainsi les arts qui l'imitent, doivent aussi être par-tout semblables.

Comme il y a en Peinture différentes *écoles*, il y en a aussi en Sculpture, en Architecture, en Musique, & en général dans tous les beaux Arts. En Musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître ( car la Musique a son style comme le Discours ), sont ou peuvent être regardés comme de l'école de ce maître. L'illustre Pergolèse est le Raphaël de la Musique italienne ; son style est celui qui mérite le plus d'être suivi, & qui en effet l'a été le plus par les artistes de la nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu



trop du ton vrai, noble & simple, que ce grand homme avoit donné. Il semble que la Musique en Italie commence à approcher du style de Sénèque; l'art & l'esprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoiqu'on y remarque encore des beautés vraies, supérieures, & en grand nombre.

Les François n'ont eu jusqu'ici que deux *écoles* de Musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles; celui de Lulli, & celui du célèbre Rameau. On fait la révolution que la Musique de ce dernier artiste a causée en France; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre: car on ne peut se dissimuler l'effet que la Musique Italienne a commencé à produire sur nous. Lulli causa de même une révolution de son tems, il appliqua à notre langue la Musique que l'Italie avoit pour lors; on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaisir & par se taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas sentir que de son tems l'art étoit encore dans l'enfance: il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été: grande leçon pour ses admirateurs outrés & exclusifs. (*Article de M. DALEMBERT, dans l'ancienne Encyclopédie*).

**ÉCOLE.** Ce mot, dans la langue commune, signifie un lieu où l'on enseigne quelque chose; *école* de lecture, *école* d'écriture, *école* d'escrime, d'équitation; envoyer un enfant à l'*école*. Il a dans la langue des arts une sorte d'emphase qui porte avec elle une idée de célébrité. Ainsi quoiqu'un peintre médiocre, ou même habile, mais médiocrement célèbre, fasse des élèves, on ne se servira pas du mot *école*, pour exprimer collectivement ses élèves, ni pour désigner l'atelier dans lequel il donne ses leçons.

Il ne suffit même pas que le maître ait du talent & de la célébrité, pour qu'on exprime long-tems la collection de ses élèves par le mot *école*; il faut encore que plusieurs de ces élèves se soient rendus célèbres eux-mêmes. Sans cette condition, on emploiera bien, pendant la vie d'un maître habile, le mot *école*, pour signifier l'assemblage de ses élèves; mais ce titre, que l'usage a rendu honorifique, ne lui sera pas conservé par la postérité. On dit l'*école* de Raphaël, parce que Jules-Romain, Polydore de Carravage, &c. qui furent ses élèves, se firent eux-mêmes un grand nom. On dit l'*école* des Carraches, d'où sortirent le Dominiquin, le Guide, l'Albane. On dit l'*école* de Vouet, qui fut celle de le Sueur, de le Brun, & il est vraisemblable que, par la même raison, la postérité dira l'*école* de Vien.

Comme on emploie le mot *école* pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on se sert aussi par extension de ce mot pour rassembler sous une seule dénomination tous les artistes d'un même pays. Ainsi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaissance des arts, sont classés sous la division d'*école FLORENTINE*, *école ROMAINE*, *école VÉNITIENNE*, *école LOMBARDE*, *école FRANÇOISE*, *école ALLEMANDE*, *école FLAMANDE* & *école HOLLANDOISE*.

Nous allons tâcher d'établir le caractère de ces différentes *écoles*, & de faire connoître non pas tous les grands artistes qu'elles ont produits, mais seulement les premiers maîtres qui leur ont imprimé le caractère qui les distingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces *écoles*. Nous nous



réfervons d'indiquer un plus grand nombre d'artistes sous les articles GRAVEURS, PEINTRES, SCULPTEURS.

ÉCOLE FLORENTINE. Cette école se distingue par la fierté, le mouvement, une certaine austérité sombre, une expression de force qui exclut peut-être celle de la grace, un caractère de dessin qui est d'une grandeur, en quelque sorte, gigantesque. On peut lui reprocher une sorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majesté idéale qui élève la nature humaine au-dessus de la nature foible & périssable de l'homme. Les artistes Toscans, satisfaits d'imposer l'admiration, semblent dédaigner de chercher à plaire.

Cette école a un titre incontestable à la vénération des amateurs des arts; c'est qu'elle est la mère de toutes celles d'Italie.

Les arts qui avoient toujours dégénéré depuis le regne de Néron, périrent avec le colosse de l'Empire Romain & furent renversés avec lui par les Barbares. Si, dans leur état de dégradation, ils conservèrent dans la Grèce un misérable asyle, ils le durent à la piété bien plus qu'au goût des Souverains & des sujets du Bas-Empire; ils furent employés & non pas accueillis; ils procuroient à ceux qui ne dédaignoient pas de les cultiver, une malheureuse subsistance, sans leur attirer aucun applaudissement; & tout le succès qu'on en attendit & qu'ils se proposassent, étoit de représenter sans agrément sans adresse, sans étude, sans connoissance de la nature, les objets de la vénération religieuse. Les tableaux, ou comme on s'exprimoit alors, les *images*, rustiquement barbouillées, & ornées, ou plutôt couvertes d'or & de pierrieres, tiroient leur seul mérite & toute leur

valeur des matières précieuses dont elles étoient enrichies.

Ce fut cependant à cette contrée où les arts languissoient dans une telle dégradation, que l'Italie, qui devoit un jour devenir si fière de ses artistes, fut obligée de demander des maîtres. Florence, dès l'an 1240, fit venir de la Grèce des ouvriers en peinture dont toute l'habileté consistoit à établir un trait grossier, & à barbouiller de couleur, bien plutôt qu'à peindre, l'intérieur de ce contour. Ils savoient faire aussi de mauvaise mosaïque, & ils trouvoient en Italie des admirateurs encore plus ignorans qu'ils ne l'étoient eux-mêmes.

La Peinture languissoit dans cet état d'enfance ou de décrépitude, lorsqu'en 1240 naquit à Florence, d'une famille noble, le *Cimabué*. Comme il montra, dès ses premières années, beaucoup de vivacité d'esprit, ses parens le destinèrent aux sciences, qui déjà orgueilleuses, étoient cependant plongées dans la même langueur que les arts. Mais il couvroit ses cahiers de griffonemens, & se déroboit à ses études pour aller voir travailler des Grecs qui peignoient une chapelle dans l'église de Sainte Marie-nouvelle.

Devenu l'élève de ces maîtres grossiers, il les surpassa bientôt, & fit luire dans Florence l'aurore des arts. Ce n'étoit qu'une bien foible clarté, mais elle sembloit éclatante, parce qu'on étoit enseveli dans une obscurité profonde. De médiocres artistes rougiroient aujourd'hui de produire des ouvrages semblables à ceux du *Cimabué* : mais quatre siècles qui l'ont suivi, ont éclairé les successeurs de cet artiste, & il avoit sans doute un grand génie, puisqu'il fut capable d'une création. Si ses foibles ouvrages lui procurèrent une grande gloire, il la mé-

ritoit, & ses tableaux, malgré leur foiblesse, étoient alors des prodiges. Quand il eut terminé une Vierge qu'il peignit pour Sainte Marie - nouvelle, le peuple alla prendre avec respect ce tableau dans l'atelier de l'artiste, & le porta au bruit des trompettes jusqu'à l'église où il devoit être placé. Ce sont les applaudissemens qu'on accorde aux arts naissans qui nourrissent leur enfance, augmentent leur vigueur, & les amènent à l'âge florissant de leur maturité. L'indifférence publique tue les talens au berceau, & si le *Cimabué* n'eût pas trouvé des admirateurs, Florence n'auroit peut-être jamais eu Michel-Ange.

*Cimabué* mourut dans la première année du quatorzième siècle : il peignoit à fresque & en détrempe. *Taffi*, son contemporain, sans être rival de sa gloire, peignit en mosaïque, & apprit cet art de quelques Grecs qui travailloient à Venise. Le *Giotto*, jeune villageois que le *Cimabué* trouva gardant des moutons qu'il s'amusoit à dessiner sur une brique, devint l'élève de ce maître, & fit faire à l'art de nouveaux progrès. Il fut appelé à Rome par le Pape Boniface VIII, & y exécuta la mosaïque qui est sur le portail de Saint Pierre : elle représente Jésus-Christ marchant sur les eaux, & on l'appelle *la nave del Giotto*. Le nombre des peintres devint en peu de tems si considérable à Florence, que, dès l'année 1250, ils établirent une Confrairie sous la protection de Saint Luc.

Vers ce tems *Paolo Uccello* fut le premier qui observa exactement la perspective. *Maffolino*, vers le commencement du quinzième siècle, donna plus de *grandiosité* à ses figures, agença mieux leurs vêtements, & répandit une sorte de vie & d'expression sur les visages.



Il fut surpassé par *Maffacio*, son élève, qui donna le premier de la force, du mouvement, du relief à ses ouvrages, montra dans les attitudes quelque chose qui pouvoit ressembler à de l'aisance & de la grace, & exprima mieux les raccourcis que ses prédécesseurs. Long-tems les peintres firent poser les figures sur les orteils, faute de savoir dessiner un pied en raccourci.

Les Florentins continuoient de ne peindre qu'en mosaïque, à fresque & en détrempe. Les ouvrages des deux premiers genres ne pouvoient se transporter & porter la gloire de leurs auteurs hors de la Ville où ils avoient travaillé : ceux du dernier genre manquoient d'éclat, ne pouvoient être poussés à un ton vigoureux, se gâtoient aisément à l'humidité, & ne pouvoient se nettoyer. *ANDRÉ CASTAGNA* fut le premier Florentin qui peignit à l'huile. Nous verrons en parlant de l'école *Flamande*, que ce genre de peinture avoit été inventé à la fin du quinzième siècle par *Jean van Eick*, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*. Un peintre Sicilien, *Antoine* ou *Anthonello de Messine*, ayant vu à Naples un tableau de van Eick, alla en Flandres, gagna l'amitié de cet artiste, & obtint qu'il lui découvrit son secret. Lui-même le communiqua à son élève *Dominique*, Vénitien, qui eut le malheur de venir exercer son talent à Florence. *André Castagna* obtint à force de caresses la confiance de *Dominique*, le logea chez lui, & le détermina à lui apprendre le secret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut obtenu, il ne regarda plus son ami que comme un rival nuisible, qu'on employoit à des ouvrages dont lui-même seroit chargé seul, s'il pouvoit se débarrasser de cet émule. Il l'attendit dans une rue écartée, & le poignarda. Le

malheureux *Dominique*, mortellement blessé, mais parlant encore, se fit porter chez son assassin qu'il n'avoit pas reconnu, & rendit le dernier soupir dans les bras de ce monstre qu'il regardoit encore comme son ami. Ce fut *André* qui, au lit de la mort, avoua lui-même son crime.

PISANELLO, élève de l'odieux Castagna, fut peintre, sculpteur & graveur de médailles, & se distingua dans ces trois genres. Enfin parurent GHIRLANDAIO, d'abord Orfèvre, ensuite peintre & maître de *Michel - Ange*; & ANDRÉ VERROCHIO, peintre & sculpteur & maître de *Léonard de Vinci*. *Ghirlandaio* mit dans la composition une intelligence inconnue jusqu'à lui: *Verrochio* peignit durement, mais il introduisit la science dans le dessin & fut donner de la grace aux têtes de femmes. Ce fut lui qui trouva le moyen de mouler en plâtre les visages des personnes mortes & vivantes, pour donner aux portraits plus de ressemblance.

LÉONARD DE VINCI, né en 1445, fut doué avec profusion des dons de la nature. Il avoit la beauté des traits, celle de la taille & les qualités brillantes de l'ame & de l'esprit; & joignoit à la plus grande force corporelle une aussi grande agilité. Il mit tous ces dons en valeur & cultiva tous les talens & tous les arts. L'universalité de ses dispositions lui donnoit une espèce d'inquiétude qui l'empêchoit de se fixer à un seul objet, parce qu'un sentiment intérieur sembloit lui annoncer qu'il étoit capable de les embrasser tous. Il dansoit avec grace, montoit bien à cheval, se distinguoit aux exercices de l'escrime, jouoit bien de plusieurs instrumens, avoit des connoissances assez étendues dans l'histoire naturelle, science alors naissante comme toutes les autres,

Quand il n'auroit été qu'homme de Lettres , il auroit été estimé par ses talens & son érudition. Créscembeni n'hésite pas à le compter entre les restaurateurs de la Poésie Italienne. On n'a conservé de lui qu'un Sonnet que nous rapporterons ici parce qu'il est peu connu.

Chi non può quel che vuol , quel che può voglia :  
 Che quel che non si può , folle è volere :  
 Adunque saggio è l'huomo da tenere  
 Che da quel che non può , suo voler toglia.

Pero ch'ogni diletto nostro , e doglia  
 Sta in sì e no saper voler potere :  
 Adunque quel sol può , che col dovere  
 Nè trahe la ragion fuor di sua foglia.

Nè sempre è da voler quel , che l'huom puote ;  
 Spesso par dolce quel , che torna amaro ,  
 Pianfiu già quel ch'io volsi , poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu , lector di queste note ,  
 Se a te vuoi esser buono , e agli altri caro ,  
 Vogli sempre poter quel , che tu debbi.

Cette opposition tant de fois répétée entre le *vouloir* & le *pouvoir* a sans doute quelque chose d'affecté, c'étoit le vice du tems ; mais les Tercets ont en même tems un ton de sagesse & de sensibilité. » Il ne faut pas » toujours vouloir ce que l'on peut. Souvent ce qui » paroît doux devient amer ; j'ai pleuré souvent ; après » avoir obtenu ce que j'avois désiré. O toi , qui liras » ces vers , si tu veux être utile à toi-même & cher » aux autres , veuilles toujours ne pouvoir que ce que » tu dois. »

Léonard ne négligea aucun des arts qui tiennent au dessin. Il étudia l'Architecture , exerça la Sculpture &



fit de la Peinture sa principale occupation. Ses progrès y furent si rapides, que le *Verrochio*, son maître, se reconnoissant vaincu par son élève, abandonna les pinceaux & se borna uniquement à la Sculpture. Le jeune artiste donna pour fondement au dessin l'étude des Mathématiques, de la Perspective, de l'Optique, & celle de l'Anatomie. Il s'appliqua aussi à la Mécanique.

Appelé à Milan par le Duc Louis Sforze, dit le More, il eut la direction d'une Académie de Peinture & d'Architecture que fonda ce Souverain. Ce fut à Milan qu'il mérita d'être compté parmi les plus habiles Ingénieurs, lorsqu'il conduisit dans cette Ville les eaux de l'Adda par un canal dont les plus sçavans artistes avoient cru jusqu'alors l'exécution impossible. Il vainquit tous les obstacles que lui opposoit la nature, & força les vaisseaux à s'élever sur la cime des montagnes, pour descendre ensuite dans des vallées & trouver encore des montagnes à franchir.

Spirituel & sensible, il s'attacha dans la Peinture à l'expression des affections de l'ame; & si, dans cette sublime partie de l'art, il fut ensuite surpassé par Raphaël, il eut du moins la gloire de surpasser tous les peintres qui l'avoient précédé, ou plutôt d'ouvrir une route jusqu'alors inconnue. Il fut, pour son tems, assez bon coloriste; on peut même le regarder comme le premier des anciens peintres Florentins pour la couleur, quoique ses carnations tirent en général sur la lie, & que la teinte générale de ses tableaux soit violâtre. Aucun peintre avant lui n'avoit donné tant de grace à ses figures.

Son dessin étoit pur & précis & ne manquoit pas de grandeur. Il ne s'éleva pas au-dessus de la nature, mais



il ne l'imita pas sans choix. S'il ne vainquit pas tout-à-fait la roideur qui faisoit encore le caractère de l'art, c'est qu'on ne connoissoit pas cette ligne ondoyante qui semble toujours tendre à la droite & à la circulaire & qui n'est jamais ni l'une ni l'autre.

Ses ouvrages étoient très-finis ; mais il ne put s'exempter de la sécheresse qui étoit encore augmentée par la pratique qu'il avoit de trop marquer les contours qui doivent en quelque sorte se perdre. Cependant on ne peut lui faire ce reproche de sécheresse que par comparaison aux bons peintres qui l'ont suivi ; car il est coulant & moëlleux, si on le compare aux artistes de son tems. Ses ouvrages avoient une qualité qui est fort estimable & qu'on desireroit souvent dans de bons tableaux ; c'est que les figures se distinguent nettement de loin.

On raconte que dans un voyage de Florence à Rome où il accompagnoit le Duc Julien de Médicis, il fit pour l'amuser de petites figures qui voloient en l'air & redescendoient ensuite à terre. Ce jeu de Léonard n'auroit-il pas quelque rapport avec l'invention des ballons aérostatiques ?

Il avoit trop de mérite pour ne pas éprouver les traits de l'envie. Il fut dégoûté du séjour de Florence & de Rome par les persécutions de Michel-Ange qui affectoit de le mépriser, & qui le livroit aux railleries de ses élèves. Sans doute Michel-Ange étoit bien supérieur à *Leonard* par la grandeur & la fierté de la conception & par la science profonde du dessin ; mais *Léonard* à son tour lui étoit supérieur dans toutes les parties aimables de l'art.

Pour se soustraire aux dégoûts qu'il éprouvoit dans sa patrie, cet artiste, presque septuagénaire, se rendit

à l'invitation de François premier, & vint en France, où il vécut peu de temps. Il mourut à l'âge de soixante & quinze ans, en 1520, entre les bras du Monarque.

Nous croyons devoir rapporter ici le jugement que Rubens a porté de *Léonard*. Les jugemens des grands artistes sont en effet des leçons, puisque ce qu'ils approuvent est ce qu'il est avantageux de pratiquer. Nous transcrirons la traduction de de Piles; il avoit entre les mains le manuscrit latin de *Rubens* que nous ne connoissons pas, & qui peut-être n'existe plus.

« *Léonard de Vinci*, dit le grand maître de l'école  
 » de *Flandre*, commençoit par examiner toutes choses  
 » selon les regles d'une exacte théorie, & en faisoit  
 » ensuite l'application sur le naturel dont il vouloit se  
 » servir. Il observoit les bienséances & fuyoit toute  
 » affectation. Il savoit donner à chaque objet le ca-  
 » ractère le plus vif, le plus spécifique, & le plus  
 » convenable qu'il est possible, & pouffoit celui de la  
 » majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre & la me-  
 » sure qu'il gardoit dans les expressions étoit de re-  
 » muer l'imagination & de l'élever par des parties  
 » essentielles, plutôt que de la remplir par des  
 » minuties, & il tâchoit de n'être en cela ni prodigue  
 » ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la con-  
 » fusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quel-  
 » que chose à souhaiter dans son ouvrage, que de  
 » rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude :  
 » mais en quoi il excelloit le plus, c'étoit, comme  
 » nous l'avons dit, à donner aux choses un caractère  
 » qui leur fût propre, & qui les distinguât l'une de  
 » l'autre.

» Il commença par consulter plusieurs sortes de

» livres; il en avoit tiré une infinité de lieux com-  
 » muns dont il avoit fait un recueil. Il ne laissoit rien  
 » échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de  
 » son sujet; & , par le feu de son imagination, aussi  
 » bien que par la solidité de son jugement, il élevoit  
 » les choses divines par les humaines, & savoit don-  
 » ner aux hommes les degrés différens qui les portoient  
 » jusqu'au caractère de héros.

» Le premier des exemples qu'ils nous a laissés, est  
 » le tableau qu'il a peint à Milan de la scène de notre  
 » Seigneur, dans laquelle il a représenté les apôtres  
 » dans les places qui leur conviennent, & notre  
 » Seigneur dans la plus honorable, au milieu de tous,  
 » n'ayant personne qui le presse ni qui soit trop près  
 » de ses côtés. Son attitude est grave, & ses bras sont  
 » dans une situation libre & dégagée pour marquer  
 » plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent  
 » agités de côté & d'autre par la véhémence de leur  
 » inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît  
 » aucune bassesse ni aucune action contre la bien-  
 » séance. Enfin, par un effet de ses profondes spécu-  
 » lations, il est arrivé à un tel degré de perfection,  
 » qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez  
 » dignement, & encore plus de l'imiter ».

On connoît de *Léonard* un traité de peinture, im-  
 primé en italien, avec des figures dessinées par le  
 Poussin, & traduit en françois. Il a laissé un grand  
 nombre d'autres écrits que l'on croyoit perdus, mais  
 que M. de Villoison, de l'académie des Inscriptions &  
 Belles-Lettres, m'a dit avoir vus à la bibliothèque  
 Ambrosienne.

MICHEL-ANGE BUONARROTI, la gloire de l'école  
 Florentine, naquit en 1474, dans un château voisin



d'Arezzo, d'une famille noble, mais peu fortunée. Son père, Louis Buonarroti Simoni, étoit de l'ancienne & illustre maison des Comtes de Canosse. Les parens de *Michel-Ange* auroient cru, en le destinant aux beaux arts, dégrader leur haute noblesse, & c'étoit par l'exercice de ces arts qu'il devoit procurer un jour à leur nom l'illustration la plus brillante qu'il pût recevoir.

Son penchant, plus fort que les préjugés & les oppositions de sa famille, lui faisoit dérober, en faveur du dessin, une partie du tems qu'on lui prescrivoit de consacrer aux études : mais l'étendue des dispositions qu'il avoit reçues de la nature, le fit réussir à la fois dans l'étude des lettres & dans celle des arts. L'Italie qui met sa gloire à le compter au rang de ses artistes les plus illustres, le compte aussi parmi ses bons poëtes ; le recueil de ses vers, en grande partie écrit de sa main, est précieusement conservé entre les manuscrits de la bibliothèque du Vatican, & a été imprimé plusieurs fois. La dernière & la meilleure édition est celle de Florence, 1716, dédiée au Sénateur Philippe Buonarroti, de la famille de l'auteur. Ces poésies ressemblient pour le sujet, les idées & le style à celles de Pétrarque. Elles sont l'expression d'un amour pur, dégagé du commerce des sens.

Dans le sonnet suivant, on croit entendre Pétrarque déplorer la perte de la belle Laure, qui lui fut enlevée par la fameuse peste de 1348.

Quando il principio de i sospir miei tanti  
Fù per morte dal ciel al mondo tolto,  
Natura, che non se mai sì bel volto,  
Restò in vergogna, e chi lo vede in pianti.



O sorte rea de i miei desiri amanti,  
O fallaci speranze, o spirito sciolto,  
Dove se' or ! La terra ha pur raccolto  
Tue belle membra, e'l ciel tuoi pensier sanzi.

Mal si credette morte acerba e rea  
Fermare il suon di tue virtù sparse,  
Ch' obbligo di letè estinguer non potea ;

Che spogliato da lei, ben mille carte  
Parlan di te ; nè per te'l cielo avea  
Lassù, se non per morte, albergo e parte.

Le père de *Michel-Ange* se vit enfin obligé de céder à l'impulsion irrésistible de la nature, & de placer son fils, âgé de quatorze ans, chez le Ghirlandaio, dont la réputation s'étendoit dans toute l'Italie. Le jeune élève acquit avec une étonnante rapidité les talens qui le rendent encore aujourd'hui l'un des plus grands maîtres des sculpteurs pour la fierté de l'exécution ; des peintres pour la science profonde du dessin ; des architectes pour la hardiesse de ses constructions. S'il n'avoit été ni peintre, ni statuaire, il se seroit fait le plus grand nom comme architecte par le Dôme de Saint-Pierre & le palais Farnèse ; comme ingénieur civil par le pont de Rialto à Venise, & comme ingénieur militaire par les fortifications de Florence.

Il faut remarquer qu'alors le même artiste étoit souvent peintre, orfèvre, architecte, statuaire, fondeur, ingénieur, & se faisoit déjà compter parmi les grands maîtres à l'âge où maintenant on n'est encore qu'un foible élève, quoiqu'on ne cultive qu'un seul talent.

*Michel-Ange* a porté son caractère dans ses ouvrages. Il étoit fier, violent, inflexible, & osa résister plus

d'une fois au terrible Jules II, sous qui tout fléchissoit.

Il faisoit les études de ses ouvrages avec le plus grand soin, & les exécutoit ensuite avec la plus grande célérité. On dit qu'il ne fut que seize mois à faire en bronze la statue de Jules II, haute de cinq brasses, statue dont la tête seule a été conservée, & dont le reste a été fondu pour faire une pièce d'artillerie. Il n'employa que vingt mois à peindre la voûte de la chapelle Sixte, & cependant il travailloit seul & n'avoit même personne qui broyât ses couleurs. S'il passa huit ans à peindre dans la même chapelle le jugement dernier, c'est qu'il faisoit en même-temps d'autres ouvrages. Il tailloit le marbre avec une hardiesse dont il eut quelquefois à se repentir; car il a laissé imparfaites des statues qu'il n'auroit pu terminer sans y ajuster des morceaux, parce que, dans la fougue du travail, il avoit enlevé trop de marbre en certaines parties.

Moins fait pour éprouver les affections douces que les passions véhémentes, il a plutôt cherché dans la nature ce qui fait la force de l'homme que ce qui en constitue la beauté; il a voulu être grand, terrible, & a négligé d'être gracieux. Profondément instruit de l'anatomie, il a plus savamment qu'aucun autre artiste exprimé les emboîtemens des os, les attaches des membres, l'office & l'insertion des muscles: mais trop curieux de montrer son érudition anatomique, il semble avoir oublié que les muscles sont adoucis par la peau qui les recouvre, & qu'ils sont moins sensibles dans les enfans, les femmes, les adolescens que dans la force de l'âge viril. Malgré son affectation de science, que quelques critiques n'ont pas hésité à traiter de pédantesque, il n'a pas évité le reproche de n'avoir pas été aussi savant  
que

que les artistes de l'ancienne Grèce qui étoient ennemis de toute affectation. Ses femmes même semblent moins destinées à plaire , qu'à lutter avec les plus vigoureux athlètes. A force de vouloir être grand , il a été lourd & a chargé les contours de la nature. « Dans » ses figures , dit Mengs , les articulations des muscles » sont si peu déliées , qu'elles ne paroissent faites que » pour l'attitude dans laquelle il les a représentées. Ses » chairs ont trop de formes rondes , & ses muscles une » grandeur & une force trop égales : on ne remarque » jamais chez lui de muscles oisifs , & quoiqu'il fût » admirablement bien les placer , il ne leur donnoit » pas le caractère convenable.

» Il ne possédoit pas , dit un autre artiste , M. Reynolds , tant de belles parties que Raphaël ; mais celles » qu'il avoit acquises étoient du genre le plus sublime. » Il vit dans la peinture peu de chose de plus que ce » à quoi l'on peut atteindre dans la sculpture , & il » s'y borna à la correction des formes & à l'expression des » passions ». C'est dire assez qu'il négligea la couleur , ou plutôt il n'avoit aucune idée de cette partie de l'art qui fut inventée à Venise par le Titien plus jeune que lui. Quand on lui montra , dans sa vieillesse , un tableau de ce peintre , il en parut foiblement touché , & dit que ce maître auroit dû soutenir par la correction des formes les beautés & les illusions du coloris. C'est la peinture en huile qui se prête le mieux aux charmes de la couleur , & il faisoit peu de cas de cette manière de peindre : il disoit que c'étoit une occupation digne des femmes & des enfans.

Il nous apprend lui-même dans une de ses lettres , qu'il modeloit en terre ou en cire toutes les figures qu'il



vouloit peindre. C'est à cette pratique qu'il dut l'art d'exprimer si savamment les raccourcis. Cette méthode étoit familière aux grands peintres de ce tems, & n'auroit peut-être jamais dû être abandonnée. Il semble qu'on se rend un compte plus sévère des formes quand on les représente telles qu'elles sont dans leur relief, que lorsqu'on les imite seulement sur une superficie plane par le moyen du crayon ou du pinceau. Ces deux instrumens ont à l'aide d'un maniement adroit, & du clair-obscur, un prestige capable de cacher l'ignorance ou la négligence du copiste. Un sculpteur fort médiocre ne commettrait pas contre la justesse des formes & contre les proportions, les fautes qu'on peut remarquer dans les ouvrages de quelques habiles peintres.

Il ne faut chercher dans les peintures de Michel-Ange ni la couleur, ni l'harmonie, ni l'entente de la composition, ni l'art de jeter les draperies, ni l'intelligence du clair-obscur, ni l'observation des convenances. Quelle grandeur avoit-il donc dans la seule partie qu'il possédoit, puisqu'il a conservé si long-tems toute sa gloire, lorsque tant de qualités lui manquoient, & que ces qualités sont précisément celles qui plaisent?

Mais s'il conserve des admirateurs, & sur-tout si les figures de son jugement dernier sont toujours, à Rome, l'objet des études des jeunes artistes, il a trouvé de sévères censeurs. On lui a reproché de n'avoir peint que de grossiers porte-faix & des servantes d'hôtellerie; de n'avoir observé ni bienséance ni costume; d'avoir profané le saint lieu par la représentation d'une foule de nudités; d'avoir observé une disposition symétrique dans un sujet où la nature entière doit être



dans tout le désordre de la destruction ; d'avoir représenté dans un sujet chrétien le nocher Caron avec sa barque ; d'avoir plus étudié le Dante que la doctrine de l'Eglise, & de s'être livré sans réserve à la bizarrerie de son imagination, au lieu de se pénétrer de la terreur religieuse qu'il devoit éprouver.

Peut-être ne faudroit-il pas exiger de *Michel-Ange* les parties de l'art qui n'étoient pas connues de son temps, la couleur, le clair-obscur & même la composition qui n'est née qu'après lui du génie de Raphaël. La disposition symétrique, étoit le défaut de ses prédécesseurs, & ce défaut étoit en possession de plaire : il n'est pas donné même à l'homme de génie de s'élever à tous les égards au-dessus de son siècle : il est des époques où c'est être bien grand que de s'élever au-dessus des autres dans quelques parties. Quant aux convenances, elles ne sont pas une partie constitutive de l'art, & elles peuvent se trouver dans l'absence du talent ; le plus mauvais Peintre peut les observer sans que cette observation lui donne à peine un mérite de plus, & le plus grand Peintre y manque, sans avoir, comme Peintre, un mérite de moins. Il faut louer l'artiste quand il est en même temps, Historien, Antiquaire, Théologien, Philosophe, suivant les sujets qu'il traite : mais il faut le louer comme artiste, même lorsqu'il est simplement artiste. Le but de *Michel-Ange*, comme le fut en général celui des anciens artistes de la Grèce, étoit de montrer la science du nud, & ce projet lui imposoit d'autres convenances que celles du sujet : c'est donc à ces convenances qu'il s'est livré, & il ne pouvoit considérer son sujet comme ses censeurs, puisqu'il le considéroit avec des vues

» dit Félibien, si le goût romain étant extrêmement  
» occupé de toutes ces parties, le coloris, qui ne vient  
» que le dernier, n'y trouve plus de place. L'esprit de  
» l'homme est trop borné, & la vie est trop courte,  
» pour approfondir toutes les parties de la peinture, &  
» les posséder parfaitement toutes à la fois ».

PIETRE PERUGIN, ainsi nommé parce qu'il étoit de Pérouse, est le Patriarche de l'école Romaine. Il commença les études de son art dans son pays, sous un Peintre qui lui donnoit fort durement de très-foibles leçons. Il alla ensuite à Florence, & entra à l'école de Verrochio, où il se trouva avec Léonard de Vinci. Il travailla long-tems en cette ville, & retourna exercer son art dans sa patrie. Il avoit appris de Verrochio à donner de la grace aux têtes, sur-tout à celles de femmes; & quoiqu'il ait toujours conservé de la sécheresse, il en eut cependant moins que son maître. Il eut une grande réputation & fut chargé d'ouvrages considérables; mais sa gloire est sur-tout fondée sur le grand nom de Raphaël, son disciple. Il mourut en 1524, à l'âge de 78 ans.

RAPHAEL SANZIO naquit à Urbain en 1483. Son père étoit un Peintre médiocre qui lui donna les premières leçons de son art, & le plaça ensuite dans l'école de Pietre Pérugin : mais Raphaël eut en effet pour maître toutes les leçons que purent lui donner & les anciens & ses prédécesseurs & ses contemporains & la nature. Ses talens, son caractère, son esprit, sa politesse lui donnèrent une telle considération, que le Cardinal de Sainte Bibiane lui offrit sa nièce en mariage. Mais Raphaël avoit une plus haute ambition, & le Peintre d'Urbain aspirait à se placer entre les Princes de l'Eglise. Il

avoit reçu de Léon X l'espérance d'obtenir le chapeau de Cardinal, & il seroit peut-être parvenu à cet éminent honneur, si sa vie eût été prolongée. Il mourut en 1520, à l'âge de 37 ans, des excès où l'avoit entraîné sa passion pour les femmes.

*Raphaël* ne fut pas tout de suite un grand homme. Il eut ses différens âges, & il fallut qu'il s'essayât avant de pouvoir exprimer sa pensée : on pourroit dire même qu'avant d'exercer pleinement le grand art dont il laissa de si beaux modèles, il falloit qu'il l'inventât. Sa première manière fut celle du Pérugin, son maître : mais il fit deux voyages à Florence pour y étudier les grands artistes qui florissoient alors en cette ville. Pendant une absence de Michel-Ange qui peignoit à Rome la chapelle Sixte, Bramante, Architecte du Pape & oncle de *Raphaël*, prêta à son neveu les clefs de cette chapelle, pour qu'il y pût voir les ouvrages commencés par le Peintre Florentin : ce spectacle éclaira le jeune Peintre d'Urbin qui changea de manière & donna à son dessin plus de force & de *grandiosité*. On prétendit même que c'étoit à l'imitation de Michel-Ange qu'il avoit fait à Notre-Dame de la Paix les Prophètes & les Sybilles. Michel-Ange se plaignit de l'infidélité du Bramante; son parti fit retentir l'accusation de plagiat; mais depuis près de trois siècles, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange & de *Raphaël* sont exposés dans Rome à la vue de tout le monde, & comme le remarque Félibien, on n'a pas encore vu de larron assez habile, pour commettre de semblables larcins.

Ce fut un bonheur pour *Raphaël*, dit Mengs que nous suivons pas à pas dans cet article, de naître dans le tems qu'il appelle ingénieusement l'innocence de l'art. Il com-



mença par copier exactement la simple vérité. S'il ignora encore que dans ce qui est vrai il y a un choix à faire, il vit les ouvrages de Léonard de Vinci, de Massacio, de Michel-Ange, & son génie prit un nouvel essor.

Il conçut alors que l'art est quelque chose de plus qu'une simple imitation de la vérité. Mais les ouvrages des maîtres qui venoient de lui ouvrir les yeux, n'étoient pas encore d'une assez complete perfection pour lui indiquer le meilleur choix qu'il pût faire; il nageoit dans l'incertitude, quand il vit à Rome les ouvrages des anciens. Alors il reconnut qu'il avoit trouvé les vrais modèles qu'il cherchoit, & il n'eut plus qu'à suivre l'heureuse impulsion de son caractère. Il ne se contenta pas d'étudier les antiques qui étoient à Rome; il entretenoit des gens qui deslinoient en Grèce & en Italie ce qu'ils pouvoient découvrir des ouvrages des anciens.

Habitué par la première maniere à imiter la nature avec précision, il ne lui fut pas difficile de porter la même exactitude dans l'imitation des antiques, & ce fut un grand avantage qu'il eut sur les siècles où les artistes devenus plus praticiens, sont parvenus à imiter tout avec une grande facilité, & rien avec une exactitude rigoureuse. Il n'abandonna pas la nature, mais il apprit des anciens comment elle doit être choisie & étudiée. Il reconnut que les Grecs ne l'avoient pas suivie dans les petits détails, qu'ils n'en avoient pris que ce qu'elle a de plus nécessaire & de plus beau; & qu'une des principales causes de la beauté de leurs ouvrages consiste dans la régularité des proportions: il commença donc par s'attacher à cette partie de l'art. Il vit aussi que dans la charpente du corps humain, l'emmanchement des os & le jeu libre de leurs articula-



tions sont les causes de la grace des mouvemens ; il fit , à l'exemple des anciens , la plus grande attention à cette partie , & fut conduit par ces observations à ne pas se contenter de la simple imitation du naturel.

Son dessin est très-beau , mais il n'a pas le fini ni la perfection de celui des Grecs , & en l'admirant , on est obligé de convenir qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la véritable beauté : il a excellé dans le caractère des Philosophes , des Apôtres & des autres figures de ce genre ; mais il n'a pas eu un succès aussi complet dans les figures divines. On peut même lui reprocher qu'en peignant les femmes , il a abusé des contours convexes & arrondis ; ce qui l'a fait tomber dans une sorte de pesanteur. Quelquefois aussi , en voulant éviter ce défaut , il est retourné au style sec & roide.

Son goût de dessin fut plutôt Romain que Grec , parce que c'étoit principalement d'après les bas-reliefs qu'il étudioit l'antique. C'est de-là qu'il a pris l'habitude de faire sentir fortement les os & les articulations & de moins travailler les chairs. Mais comme ces bas-reliefs sont fort beaux par rapport à la convenance des proportions réciproques de chaque membre , il a excellé dans cette partie , sans donner cependant en général à ses figures toute l'élégance qu'on remarque dans celles des artistes Grecs , & sans montrer même dans leurs articulations toute la flexibilité qui se fait admirer dans le Laocoon , dans l'Apollon du Belvedere , & dans le Gladiateur.

Il s'est trouvé plus foible , ajoute le même admirateur & le même critique de *Raphaël* , lorsque l'antique lui a manqué , comme on le voit par les mains de ses figures , parce qu'il reste peu de mains antiques ,

ces parties ayant été détruites dans la plupart des statues que le tems a respectées. Il a aussi donné à ses enfans un caractère trop sage & trop grave, & ne leur a pas imprimé cette *morbidesse* & ce potelé que demande la nature enfantine. Il lui manque aussi la grandiosité & la noblesse des anciens, & il ne s'est pas élevé dans cette partie au dessus de Michel-Ange ; on peut ajouter qu'il n'a pas aussi bien possédé que ce Maître la parfaite connoissance des muscles.

Il n'a pas égalé les Grecs dans les figures idéales qui doivent porter l'empreinte de la divinité. Le Christ n'est chez lui qu'un mortel ordinaire. Il est bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon. Ses Vierges sont belles par l'expression ; mais elles le cedent par la beauté des formes à plusieurs têtes antiques. Ses figures du Pere Eternel portent le caractère de la débilité & du déclin de l'âge : elles ne donnent pas l'idée d'une nature impérissable. On pourroit même montrer dans ce genre de plus beaux modèles vivans. Elles sont loin d'avoir la beauté divine de quelques têtes antiques de Jupiter.

S'il ne s'éleva pas jusqu'à l'idéal des anciens, c'est que les mœurs & l'esprit de son siècle, & les sujets qu'il avoit à traiter le lui permettoient rarement. N'ayant que peu d'occasions de représenter des figures purement idéales, il se livra à la pureté de l'expression, & , il y étoit naturellement entraîné par la modération de son caractère & par un esprit élevé & actif qui lui présentoit toujours de grandes idées : il reconnut que l'expression des passions de l'ame, est l'une des premières parties d'un art qui doit représenter les actions des hommes, puisque ce sont ces affections qui causent les actions. Faire agir des figures & négliger

de représenter leurs mouvemens intérieurs, ce n'est plus mettre en action des personnages animés, mais faire jouer des automates. On voit bien qu'ils ont les attitudes de l'action, mais on voit aussi qu'ils n'agissent pas d'eux-mêmes, parce qu'on ne remarque pas en eux un principe intérieur qui les fasse agir. Tout artiste qui néglige l'expression, ne représente que des mannequins, même lorsqu'il a le soin de prendre la nature pour modèle.

Le premier soin de Raphaël quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression, c'est-à-dire, de bien établir, suivant le sujet, quelles passions devoient animer les personnages, & il faisoit tendre toutes les figures, tous les accessoires, toutes les parties de la composition à l'expression générale du sujet.

Comme il n'avoit pas trouvé dans les statues antiques de leçons pour le clair-obscur, il fut toujours assez foible dans cette partie, & s'il conçut qu'il peut y avoir quelque grandiosité dans la distribution des jours & des ombres, ce fut une découverte qu'il fit dans les ouvrages des Peintres Florentins. On ne peut pas dire cependant que, même pour la partie du clair-obscur, il ait imité la nature sans choix. Il chercha ce qu'on appelle des *masses* & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes des figures nues ou drapées. Si cette méthode ne produisit pas de ces effets qu'on appelle magiques, elle répandit au moins sur ses ouvrages cette netteté qui fait distinguer de loin les figures, & l'on ne peut nier que ce ne soit encore une des parties essentielles de l'art. Il n'a pas été au de-là, &, content de la partie du clair-obscur qui vient de l'imitation, il n'a pas cherché celle qui est idéale.



« Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes  
 » lumières & les plus fortes ombres sur les figures du  
 » premier plan, comme si les draperies & tous les autres  
 » objets eussent été d'une même couleur. Il porta la  
 » lumière de chaque couleur de ses figures du premier  
 » plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au  
 » noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit  
 » le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles,  
 » & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses colo-  
 » riées. De cette manière, il s'accoutuma à placer les  
 » jours & les ombres sur ses figures comme si elles  
 » eussent été ombrées d'après des statues; c'est-à-dire,  
 » que plus elles se trouvoient placées sur le devant  
 » du tableau, plus il renforçoit les lumières & les  
 » ombres en les dégradant à mesure que les figures  
 » fuyoient ».

» Le coloris est une partie dans laquelle il ne mérite  
 » pas d'avoir d'imitateurs. Il apprit d'abord, suivant  
 » l'usage de son temps, à peindre en détrempe, &  
 » comme il est fort difficile d'être coloriste dans ce  
 » genre de peinture, il ne surpassa pas ses maîtres.  
 » La fresque qu'il pratiqua sur-tout dans la suite ne  
 » pouvoit guere le perfectionner dans cette partie,  
 » parce qu'elle exige trop de promptitude dans l'exé-  
 » cution pour permettre de colorier d'après nature. Il  
 » rendit à Florence, chez Barthélemi de Saint-Marc,  
 » son pinceau plus vigoureux, ses couleurs plus ani-  
 » mées, sa touche moins léchée & acquit une grande  
 » perfection dans la fresque; mais il ne mérita ja-  
 » mais d'être placé entre les grands coloristes ». *Mengr.*  
 On reconnoît cependant qu'il a été quelquefois d'une  
 grande vérité dans la couleur, & que, sur-tout dans

les derniers temps de sa vie , il y avoit fait des progrès remarquables : mais il ne faut pas le juger dans cette partie, d'après les principes de l'école Vénitienne, que l'on peut croire qu'il n'auroit pas adoptés, quand même il les auroit mieux connus. Il auroit peut-être craint qu'il ne nuisissent aux autres parties de l'art auquel les il donnoit les premières places , & que par conséquent il vouloit faire dominer dans ses ouvrages.

La composition & l'ensemble des figures étoit la partie principale de *Raphaël*. Son esprit philosophique ne pouvoit être touché que des choses qui ont de l'expression. Il avoit une trop haute idée de son art , pour le regarder comme un art muet ; il vouloit le faire parler à l'ame & à l'esprit ; mais pour le faire parler, il faut lui donner quelque chose à dire , & cela n'est possible que dans les sujets expressifs. Si *Raphaël* ne s'éleva pas à la hauteur des Grecs , s'il ne posséda pas au même degré l'art d'embellir la nature , il vit du moins & imita ce que la nature a d'expressif & de beau. « Les » Grecs planoient avec majesté , dit Mengs , entre » la terre & le ciel : *Raphaël* a marché avec justesse » sur la terre.

» Il a été , non-seulement très-habile , mais surprenant dans la partie de la composition : c'est celle qui lui a fait le plus d'honneur , & avec justice. Il en a été le créateur , & n'a eu dans ce genre aucun modèle ni dans l'antique , ni chez les modernes. On pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'humanité , s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-là.

« La composition est en général de deux espèces , » ajoute le même artiste ; celle de *Raphaël* est le genre

» expressif, l'autre est le genre théâtral ou le pitto-  
 » resque, qui consiste en une disposition agréable des  
 » figures du sujet que l'on traite : Lanfranc a été le pre-  
 » mier inventeur de ce genre, & après lui, Pietre de  
 » Cotrone. Je donne la préférence à Raphaël sur tous  
 » les autres dans cette partie, parce que la raison a  
 » présidé à tous ses ouvrages ou du moins au plus grand  
 » nombre. Il ne s'est pas laissé séduire par des idées  
 » communes, ou même par de belles idées dans ses  
 » figures accessoires, qui auroient détourné l'attention  
 » de l'objet principal, & en auroient diminué la beauté».

Nous avons parlé ailleurs de l'art avec lequel il a traité les draperies : voyez DRAPERIES. Il est inutile de s'arrêter à l'harmonie de ses ouvrages ; comme il n'a jamais songé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expression, il s'est peu occupé de l'harmonie. Ce n'est pas qu'on ne puisse en trouver dans ses tableaux ; mais elle est plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ses talens particuliers dans cette partie.

ÉCOLE VÉNITIENNE. Cette école est l'élève de la nature. Les peintres Vénitiens n'ayant pas sous les yeux comme ceux de Rome, des restes de l'art antique, manquèrent de leçons pour se faire une juste idée de la beauté des formes & de celle de l'expression. Ils copièrent sans choix les formes de la nature ; mais ils furent sur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mélange & la variété de ses couleurs. N'étant point distraits de cette partie si flatteuse par d'autres parties d'un ordre supérieur, ils y donnèrent toute leur attention, & se distinguèrent par le coloris. Ils ne se contentèrent pas de caractériser les objets par comparaison, en faisant valoir la couleur propre de l'un par la couleur



propre de l'autre ; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement, l'accord ou l'opposition des objets colorés, par le contraste de la lumière, & de sa privation, à produire une vigueur piquante, à appeller & à fixer le regard.

Ce DOMINIQUE que nous avons vu périr si malheureusement à Florence par la jalouse cupidité d'André Castagna, ce *Dominique* qui fut le second artiste Italien qui possédât l'art encore secret de peindre en huile, avoit eu pour élève, avant de quitter Venise, sa patrie, JACQUES BELLIN, qui mourut en 1470, & qu'on ne connoît que par l'éducation pittoresque qu'il donna à GENTIL & JEAN Bellin ses fils.

*Gentil*, qui étoit l'aîné, peignit sur-tout en détrempe. On fait qu'il fut mandé à Constantinople par Mahomet II. Il fit voir à ce conquérant un tableau de la décolation de Saint-Jean qu'il venoit de peindre. Le héros barbare critiqua le cou de la figure, soutint au peintre que la peau se retire en cette partie aussitôt que la tête a été séparée du tronc, & pour joindre la démonstration au principe, il se fit amener un esclave auquel il fit trancher la tête. Bellin frémit de cette leçon, & pour n'être plus exposé à en recevoir de semblables, il revint à Florence où il mourut en 1501.

*Jean* contribua beaucoup aux progrès de son art en peignant constamment en huile & d'après nature. Quoiqu'il ait toujours conservé une grande sècheresse, il en eut cependant beaucoup moins que son pere & son frere, & l'on voit dans ses ouvrages une grande propreté de couleur, & un commencement d'harmonie. Son goût de dessin est gothique, ses airs de tête assez

nobles, ses attitudes d'un mauvais choix, ses figures sans expression.

Il eut pour disciple le Giorgione & le Titien.

Le GIORGIONE se distingua par un travail facile & un dessin d'un meilleur goût que celui de son maître, mais sur tout par le degré auquel il porta le coloris. Il ne vécut que trente-deux ans, & excita l'émulation du Titien qui ne tarda pas à le surpasser.

TIZIANO VECELLI, que les François nomment le TITIEN, naquit d'une famille noble à Cador dans le Frioul en 1477. Il fut remis dès son enfance aux soins d'un oncle qui demouroit à Venise & qui le plaça dans l'école de Jean Bellin. Il y apprit à suivre servilement la nature; mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgione, il commença à chercher l'idéal dans la couleur. En 1546 il fut appelé à Rome par le Cardinal Farnèse pour faire le portrait du Pape. Il mourut de la peste en 1576 âgé de 99 ans.

Si dans ses tableaux d'histoire, on veut trouver en lui un historien, il paroîtra fort infidèle, comme tous les artistes de la même école. Il ne cherchoit ni la vérité de la scène, ni celle du costume, ni l'expression que suppose le sujet, ni les autres convenances qu'on voit avec tant de plaisir dans les ouvrages des artistes qui ont été curieux d'étudier l'antiquité. Enfin on ne trouvera en lui qu'un très-grand peintre & rien de plus.

Quoiqu'on ne le place pas dans la classe des grands dessinateurs, il ne faut pas croire qu'il n'ait pas su bien dessiner. On l'a quelquefois calomnié à cet égard en lui attribuant des ouvrages qui ne sont pas de lui, ou en le jugeant sur quelques-uns de ceux où il s'est négligé.

négligé. Tous les peintres de ce temps avoient reçu de leur éducation la justesse du coup d'œil & la facilité de rendre tout ce qu'ils se propofoient d'imiter. Comme le Tirien ne se propofo que l'imitation de la nature, il repréfenta de belles formes quand elles lui furent offertes par le modèle, & il cessa d'être beau quand les modèles manquèrent de beauté. S'il avoit eu, comme Raphaël, l'amour du beau, si cet amour lui avoit été inspiré par la connoissance de l'antique qui lui manquoit, il auroit choisi dans la nature ce qui méritoit sur tout d'être imité, il auroit égalé dans le dessin Raphaël & tous les peintres les plus célèbres.

Mais quoiqu'il ne mérite pas d'être placé entre les artistes qui se sont distingués par l'excellence du choix, il ne semble pas avoir tout-à-fait manqué du sentiment de la grandeur & de la noblesse. Il a souvent cherché dans les figures d'hommes la grandiosité : mais si quelquefois, comme Michel-Ange, il exagéroit & chargeoit le dessin, c'étoit plutôt pour montrer la nature tendre & charnue, que pour la rendre, comme Michel-Ange, puissante & musculeuse. Le sentiment de la couleur, plutôt qu'un principe de composition, l'engageoit à faire sur-tout paroître les plus belles parties, parce que ce sont celles qui offrent les plus grandes & les plus belles masses. Il a montré du goût dans les représentations des femmes & des enfans. Il donnoit aux femmes des attitudes naïves & négligées qui ne sont pas la grace, mais quelque chose qui y ressemble. Il favoit donner à leurs coëffures & à leurs ajustemens une élégance pittoresque.

Presqu'entièrement livré à la simple imitation, il n'a pas mis plus de choix dans la partie du clair-obscur



que dans celle du dessin. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir été très-foible dans cette partie, parce que cherchant à imiter les couleurs de la nature, il fut obligé pour y parvenir d'observer les degrés de la lumière. Comme il portoit au plus haut point l'imitation des couleurs naturelles, il n'a pu être tout-à-fait ignorant dans le clair-obscur : mais il faut cependant avouer que ce n'est pas dans l'intelligence de cette partie de l'art qu'il faut chercher le principe des beautés qu'offrent ses ouvrages ; ce principe réside dans l'entente des couleurs propres & des couleurs locales, & il porta cette entente au plus haut degré. On peut quelquefois lui reprocher de la dureté dans son clair-obscur, & il étoit conduit à cette dureté par l'affectation de chercher à produire de grands effets par les contrastes.

Les peintres de l'école Florentine & de l'école Romaine, peignoient le plus ordinairement à fresque ou en détrempe, & en peignant, au lieu de prendre la nature, ils n'avoient sous les yeux que leurs cartons. Le *Ticien* peignit d'abord à l'huile & d'après nature, & cette pratique, jointe à ses heureuses dispositions, devoit lui acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Il eut encore un autre avantage pour devenir coloriste, celui de faire souvent des portraits. Ce genre l'astreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations & les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des personnes qu'il représentoit, il apprit à varier sa couleur & sa touche, pour rendre la variété des étoffes : enfin, il peignit le paysage, & il en étudioit aussi la couleur d'après nature. Il a résulté de cette même étude que le Poussin, qui assurément n'est pas placé dans la classe des grands coloristes, a

cependant donné une bonne couleur aux paysages & aux fonds de ses tableaux.

« Comme le Titien s'aperçut, dit Mengs, que les  
» objets qui sont beaux dans la nature font souvent un  
» mauvais effet dans la peinture, il chercha à par-  
» venir au choix dans l'imitation de la vérité, & il  
» remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs lo-  
» cales sont très-belles, mais qui sont dégradées par les  
» reflets, par la porosité des corps, par les différentes  
» teintes de la lumière, &c. Il vit aussi que, dans  
» chaque objet, il y a une infinité de demi-teintes,  
» ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie.  
» Enfin, il observa que, dans la nature, chaque objet  
» offre un accord particulier de transparence, d'opa-  
» cité, de rudesse & de poli, & que tous ces objets  
» diffèrent dans le degré de leurs teintes & de leurs  
» ombres. Ce fut dans cette diversité qu'il chercha la  
» perfection de son art. Dans la suite, il prit, dans  
» chaque partie, le plus pour le tout; c'est-à-dire, que  
» d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes,  
» il ne formoit qu'une seule demi-teinte, & qu'il  
» n'employoit presque aucune demi-teinte, dans celle  
» où il y en avoit peu. Par ce moyen, il parvint à  
» posséder un coloris supérieurement beau, & c'est  
» dans cette partie qu'il a été le plus grand maître &  
» qu'il faut l'imiter. Par l'étude de la distribution des  
» principales couleurs, il acquit la connoissance des  
» principales masses, ainsi que Raphaël y étoit parvenu  
» par le dessin, & le Corrège par le clair-obscur ».

Le Titien a mis en général peu d'expression dans ses tableaux, & il y a même quelquefois introduit des portraits, ce qui en augmente la froideur; car s'il est

vrai que les têtes doivent être étudiées d'après nature même dans les tableaux d'histoire, il est vrai aussi qu'elles ne doivent pas présenter une nature individuelle, mais une nature générale & idéale : il faut qu'elles aient toute la vérité de la nature, & il ne faut pas cependant qu'elles ressemblent à des gens que nous pouvons connoître. Le peintre a manqué une partie de l'effet qu'il doit produire, si quand il nous représente Achille, Hector, César, nous pouvons dire : *je l'ai vu quelque part*. Nous ne pourrions nous pénétrer pour des gens de notre connoissance de ce respect que nous imposent les grands personnages de l'antiquité.

Le Titien fut d'abord symétrique dans sa composition. C'étoit, comme nous l'avons dit en parlant de Michel-Ange, la méthode de son tems. Sa seconde manière a été plus variée, plus libre : mais, quoiqu'il ait quelquefois bien composé, on ne peut pas dire qu'il se soit fait des principes de composition : il semble, dans toutes les parties, n'avoir fait que suivre la nature, sans avoir eu recours à l'art.

» Le Titien, ajoute Mengs, n'a pas montré beaucoup d'idéal dans son dessin. Dans le clair-obscur, » il en possédoit assez pour bien concevoir la nature, » mais il n'en a pas eu autant que le Corrège, & son » clair-obscur n'est, pour ainsi dire, qu'ébauché. Il » a eu plus d'idéal dans le coloris, & même assez » pour trouver le vrai caractère & le juste degré des » couleurs qu'il a su bien disposer : car il n'est pas si » facile qu'on le croit de savoir quand il faut se servir » d'une draperie rouge, ou d'une draperie bleue, & » c'est une partie que le Titien a merveilleusement



» bien entendue. Il a mis aussi une grande harmonie  
» dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal & qui  
» ne peut s'apprendre dans la nature, si on ne la con-  
» çoit pas d'abord dans l'imagination. J'en dis autant  
» du clair-obscur, parce que les demi-teintes n'ont pas  
» autant de degré dans l'art qu'elles en ont dans la na-  
» ture; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie  
» & aux couleurs, où une simple imitation de la na-  
» ture ne servira de rien : j'en conclus donc que le  
» Titien n'a pu si bien remplir cette partie, sans avoir  
» beaucoup d'idéal. Sa composition est fort simple, &  
» il n'y a jamais mis que ce qui étoit absolument né-  
» cessaire; par conséquent il n'a été que fort peu idéal  
» dans cette partie ».

Les couleurs de ses tableaux sont tellement fondues,  
qu'elles ne laissent aucune idée des couleurs qui étoient  
sur sa palette, ce qui le distingue de Rubens qui a  
placé sans presque les fondre, les couleurs les unes  
à côté des autres. Cette pratique l'empêche d'être aussi  
harmonieux, & même ne lui permet de parvenir à une  
forte d'harmonie, qu'à force d'employer une grande  
diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur  
dans l'autre. On ne sauroit dire, en voyant les tableaux  
du *Titien*, avec quelles couleurs il a produit ses teintes.  
Cette pratique, qui l'a conduit à une imitation si par-  
faite de la nature colorée, rend le maniement de son  
pinceau peu apparent. Les amateurs n'ont pas ce plaisir  
auquel ils sont si sensibles, parce que c'est un de ceux  
qui sont le plus à leur portée, d'y voir la liberté de  
la main; mais ils n'y peuvent rien voir non plus qui  
témoigne la gêne, & d'ailleurs ils doivent être consolés  
par les touches, aussi justes que fines, dont cet artiste

animoit son travail , & qui accusent avec la plus grande précision le caractère des différens objets.

Il a peint de belles étoffes & en a bien représenté le caractère : mais on ne sauroit dire qu'il ait bien drapé. Il a même souvent péché par la disposition des plis , & l'on voit qu'au lieu de faire un choix fondé sur des principes , il se contentoit de copier les hasards que lui offroit la nature. Comme le hasard offre quelquefois de belles suites de plis , il n'est pas rare d'en trouver aussi dans les tableaux du *Titien*.

Il est , entre les peintres d'histoire , l'un de ceux qui ont le mieux fait le paysage. Ses sites sont bien choisis , ses arbres sont variés dans leurs formes , & leur feuillage est bien rendu. Il avoit coutume , pour rendre ses paysages plus piquans , d'y représenter quelques effets extraordinaires de la nature.

ECOLE LOMBARDE ; elle se distingue par la grace , par un goût de dessin agréable quoiqu'il ne soit pas d'une grande correction , par un pinceau moëlleux & une belle fonte de couleur.

ANTONIO ALLEGRI, dit le CORREGÉ, en est le pere & l'ornement. Il naquit à Corregé ou dans un village voisin de cette ville. Quelques écrivains placent sa naissance en 1490 ; mais Mengs , que nous allons suivre constamment dans ce que nous dirons de ce peintre , croit plus vraisemblable qu'il est né quatre ans plus tard , & regarde comme certain qu'il est mort en 1534 à l'âge de quarante ans. Il fut marié deux fois & eut des enfans de ses deux femmes.

L'opinion la plus générale est que le *Corregé* est né de parens pauvres & de basse extraction ; d'autres prétendent , mais sans preuve , qu'il étoit d'une famille noble

& très-riche : Mengs prend un milieu entre ces deux sentimens , & croit qu'il jouissoit d'une aisance honnête , proportionnée au pays & au temps où il vivoit. La rareté des especes & la langueur de la circulation est prouvée par la sorte de monnoie dans laquelle on payoit le *Corrége*, à qui l'on donnoit en cuivre des sommes assez fortes. Mengs se confirme dans l'opinion que cet artiste n'étoit pas infortuné , par l'inspection de ses ouvrages , dans lesquels il ne trouve pas , comme dans ceux des peintres qui languissoient dans la pauvreté , des témoignages de lésine , ni même d'économie. Ses tableaux sont peints ou sur des toiles très-fines , ou sur de bons panneaux , ou même sur du cuivre : ils sont finis avec beaucoup de soin , & ne semblent pas être d'ouvrage d'un homme qui attendit le paiement avec impatience ; les couleurs les plus cheres & les plus difficiles à employer n'y sont pas épargnées ; elles s'y trouvent même avec une sorte de profusion. Enfin on sait qu'il employoit pour faire les modeles de sa coupole de Parme , le Begarelli , sculpteur estimé même de Michel-Ange , & aucun peintre aujourd'hui ne seroit en état de payer à un bon sculpteur les modeles nécessaires pour un ouvrage si considérable.

On donne pour preuve de la pauvreté du *Corrége* & de la faible rétribution qu'il tiroit de ses ouvrages , la somme de cent soixante dix écus qu'il reçut en monnoie de cuivre pour la seconde coupole. C'est de ce même fait que Mengs tire la preuve que le *Corrége* étoit assez honnêtement payé eu égard à son pays. En effet , comme une coupole exige beaucoup de tems & des avances considérables de la part de l'artiste , il est nécessaire qu'il reçoive son paiement en différens termes. Les cent



soixante & dix écus que reçut le *Corrège* ne faisoient donc que la plus foible partie des sommes qu'il avoit reçues pendant le cours de l'ouvrage, & Raphaël qui vivoit dans un pays plus riche, & qui fut le plus richement payé de tous les peintres de son tems, ne reçut que douze cens écus d'or pour chacune des loges du Vatican. Le dernier payement fait au *Corrège* fut, dit-on, la cause de sa mort ; il voulut porter lui-même toute la somme qu'il venoit de recevoir, & la fatigue lui donna une fluxion de poitrine.

Il commença, comme tous les autres peintres de son tems, par imiter uniquement la nature ; mais comme il étoit principalement touché de la grace, il purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. Il reconnut que les grandes formes contribuent à rendre un ouvrage gracieux ; il rejetta toutes les petites parties, agrandit les contours, évita les lignes droites & les angles aigus, & donna ainsi une certaine grandiosité à son dessin. Il le rendit élégant & large, il en varia les contours, & les rendit ondoyans, mais il ne fut pas toujours pur & correct.

» Il ne répandoit pas, comme Raphaël, qui lui est  
» fort inférieur en cette partie, la lumière sur tout le  
» tableau ; mais il plaçoit les jours & les ombres où  
» il croyoit qu'ils feroient le meilleur effet. Si le  
» jour tomboit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit  
» tenir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit ; sinon,  
» il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque,  
» de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui  
» pouvoit produire le degré de lumière qu'il souhai-  
» toit, & , par ce moyen, il parvint à la beauté idéale  
» du clair-obscur. A cette partie du clair-obscur, il

» joignit une espèce d'harmonie, c'est-à-dire qu'il  
» distribua son clair-obscur de façon que la plus grande  
» lumière & l'ombre la plus forte ne se présentent  
» que sur une seule partie de ses tableaux. Son goût  
» délicat lui apprit que la trop forte opposition des  
» lumières & des ombres cause une grande dureté;  
» aussi ne plaça-t-il pas le noir à côté du blanc comme  
» d'autres artistes qui ont, ainsi que lui, cherché la  
» beauté dans la partie du clair-obscur; mais il passa,  
» par une gradation insensible, d'une couleur à une  
» autre, mettant le gris obscur à côté du noir, & le  
» gris clair à côté du blanc, de sorte que ses ouvrages  
» sont toujours d'une grande douceur. Il se garda bien  
» aussi de mettre ensemble de fortes masses de jour &  
» d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée  
» ou très-fortement ombrée, il n'en plaçoit pas im-  
» médiatement à côté une autre de la même espèce;  
» mais il laissoit entre deux un grand intervalle de  
» demi-teinte, par lequel il ramenoit l'œil d'une grande  
» tension au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil  
» du spectateur reçoit continuellement des sensations  
» différentes, & il n'éprouve jamais de fatigue, parce  
» qu'il trouve toujours des beautés nouvelles dans l'ou-  
» vrage qu'il contemple «.

Le *Correge* commença par peindre à l'huile, genre de peinture susceptible d'une touche délicate & suave; & comme son caractère le portoit à tout ce qui est agréable, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux. Il chercha des couleurs transparentes pour représenter des ombres conformes à la nature, & adopta une manière de glacer qui fit paroître réellement obscures les parties ombrées. C'est à quoi l'on ne peut

parvenir par les couleurs les plus sombres, si elles ne sont pas transparentes, parce que la lumière réfléchit sur leur superficie, & qu'elles ne représentent par conséquent qu'une couleur obscure, mais éclairée; au lieu que les couleurs transparentes, absorbant les rayons de la lumière, représentent une superficie réellement obscure. Il empâta fortement les rehauts, parce qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir un nouveau degré de la clarté du jour. Il s'aperçut que la lumière qui vient du soleil n'est pas blanche, mais jaunâtre, & que les reflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps d'où ils rejaillissent : & ce fut ainsi qu'il parvint à la théorie de l'emploi des couleurs dans les trois parties, les jours, les ombres & les reflets. Mais c'est sur-tout dans la couleur de ses ombres qu'il faut chercher à l'imiter, car ses lumières sont trop claires & un peu lourdes, & ses chairs ne sont pas assez transparentes.

Le *Corrége* ne doit pas être choisi pour modèle, de toutes les sortes d'expressions. Né pour les graces, il ne pouvoit consentir à les abandonner, & il affoiblissoit toutes les affections qui tendent à les altérer. S'il peint la douleur, c'est celle d'un enfant qui sera bientôt remplacée par les ris; s'il peint la colère, c'est celle d'une jeune & douce amante. Quant à la distribution, il chercha plus à placer ses figures de manière à fournir de grandes masses d'ombre & de lumière, qu'à les faire concourir à une expression générale.

Dans ses draperies mêmes, il a toujours eu la grace pour objet. Il chercha plus les masses que l'expression, & préféra l'agréable au beau. Ses draperies sont larges & légères; mais les plis n'en sont pas savamment dis-



tribués ; quelquefois même, chez lui, les vêtemens cachent & coupent les figures. Mais il a été savant dans les couleurs des étoffes ; elles sont presque toujours moëlleuses, & s'il les choisit souvent d'une teinte sombre, c'est pour donner aux chairs plus d'éclat & de délicatesse.

En cherchant le gracieux, l'agréable, ce qui doit plaire enfin, il devoit trouver l'harmonie ; c'est aussi dans cette partie qu'il a excellé. Comme la délicatesse de son goût ne lui permettoit pas de souffrir de fortes oppositions, il falloit bien qu'il devint un grand maître dans cette partie qui n'est autre chose que l'art de passer d'un extrême à l'autre par des nuances intermédiaires qui les lient doucement entr'eux. Il fut harmonieux dans le dessin, en coupant par des lignes courbes les lignes droites qui formeroient des contours anguleux, & en rendant toujours son trait ondoyant. De même, tant dans les lumières que dans les ombres, il plaça toujours entre les deux extrêmes un espace destiné à les unir & à servir de passage de l'un à l'autre. La délicatesse de ses organes lui avoit fait sentir mieux qu'à tout autre artiste qu'après une certaine tension les yeux ont besoin de repos : il eut donc soin de faire suivre une couleur franche & dominante par une demi-teinte, & de conduire, par une gradation insensible, l'œil du spectateur au même degré de tension d'où il étoit parti. Ainsi, dit Mengs, une musique agréable & mélodieuse arrache si doucement au sommeil que le réveil ressemble plutôt à un enchantement qu'à un sommeil interrompu.

Un goût délicat dans la couleur, une parfaite intelligence du clair-obscur, l'art d'unir le clair au

clair, l'ombre à l'ombre; celui de détacher les objets du fond, une harmonie enfin que personne n'a jamais surpassée ni même égalée, voilà dans quelles parties jointes à la grace le *Corrège* est au - dessus de tous les autres peintres.

Les CARRACHES, *Louis* & les deux frères *Augustin* & *Annibal* ses cousins-germains, peuvent être regardés comme les pères de la seconde école Lombarde, qu'on distingue quelquefois par le nom d'ÉCOLE DE BOLOGNE. Ils furent les restaurateurs de l'art qui s'étoit obscurci dans l'Italie entière après y avoir jetté tant d'éclat. Tous trois étoient de Bologne, & leur naissance étoit obscure : le père d'*Augustin* & d'*Annibal* étoit Tailleur. Tous trois différoient peu par leur âge : *Louis* naquit en 1555, *Augustin* en 1557, & *Annibal* en 1560.

*Louis*, comme le plus âgé, fut le maître des deux autres. Il avoit étudié les ouvrages du Titien & de Paul Véronèse à Venise, ceux d'André del Sarte, à Florence; ceux du Corrège, à Parme; ceux de Jules-Romain à Mantoue; mais c'étoit sur-tout la manière du Corrège qu'il tâchoit d'imiter. *Annibal* se partagea entre le Corrège & le Titien; *Augustin*, leur émule dans la peinture, avoit l'esprit cultivé par les lettres, & donnoit une partie de son tems à la poésie, à la musique, à la danse & aux exercices du corps; mais il se consacroit principalement à la gravure qu'il avoit apprise de Corneille Cort. Souvent ils travailloient tous les trois aux mêmes ouvrages; & l'on admiroit que leurs mains parussent être conduites par un même esprit.

Ils établirent à Bologne une académie que leur zèle pour le progrès de l'art fit nommer d'abord l'*academia*

*degli Desiderosi*, & qu'on appella dans la suite l'académie des *Carraches*, parce que la gloire que s'acquiraient ces trois artistes ne permit pas de donner un nom plus illustre à un établissement dont ils étoient les auteurs. On y posoit le modèle, on y professoit la perspective & l'anatomie, on y donnoit des leçons sur les belles proportions de la nature, sur la meilleure manière d'employer les couleurs, & sur les principes des ombres & des lumières. On y faisoit souvent des conférences, & non-seulement des artistes, mais des gens de lettres y propoisoient, y éclaircissoient des difficultés relatives à l'art.

La réputation des *Carraches* ne resta pas renfermée dans la Lombardie; elle s'étendit jusqu'à Rome, & le Cardinal Odoard Farnèse qui vouloit que la peinture ajoutât ses richesses à la magnificence de son palais, crut *Annibal* digne de le décorer. Il le manda, & le peintre de Bologne, qui n'avoit pu prendre encore qu'une connoissance imparfaite des chefs-d'œuvre de l'antiquité & de ceux de Raphaël, saisit avec joie cette occasion d'acquérir des connoissances nouvelles, en exerçant celles que déjà il avoit acquises. Appelé à Rome comme un grand maître, il ne crut pas se dégrader en commençant par y reprendre le personnage d'étudiant, & il partagea ses journées entre les travaux qui lui étoient confiés & l'étude des antiques & des plus beaux ouvrages des modernes.

Dès-lors il changea sa manière. Il avoit jusques là regardé comme les premières parties de l'art la couleur du Titien & la suavité du Corrège; il reconnut que ces parties si attrayantes étoient cependant subordonnées à deux autres plus nobles; la représentation de l'ame & celle de la beauté. C'est en faisant de ces deux parties



les premiers objets de ses travaux , que le peintre élève son art à n'être plus seulement une imitation de la nature extérieure ; mais à donner une idée céleste de la nature de l'homme par la beauté de ses formes , & à fixer en quelque sorte sur la toile , par l'expression , le souffle de vie qu'il a reçu de son auteur. Il s'aperçut que le soin de représenter seulement la nature colorée , appartient à des genres inférieurs de l'art , & que la destination du premier genre , celui de l'histoire , est sur-tout de représenter la nature animée. Il sentit que les genres inférieurs doivent emprunter leurs premiers charmes de la couleur , parce qu'ils sont destinés à plaire aux yeux , & qu'ils ne doivent négliger aucuns moyens de séduction , parce qu'ils ne peuvent attacher par aucun intérêt puissant ; mais que le genre de l'histoire doit user avec modération de ces prestiges , parce qu'ayant assez de dignité pour maîtriser la pensée , il doit rejeter tout ce qui peut la distraire. Mais il ne sentit peut-être pas assez qu'elle doit assurer par l'effet l'impression qu'elle veut produire , & que le ton du tableau doit en fortifier l'expression.

Il employa huit ans à décorer le palais Farnèse , ne recevant que dix écus par mois. Quand l'ouvrage fut entièrement terminé , on lui apporta cinq cens écus. Le *Carrache* , né dans la pauvreté , & accoutumé à une vie pauvre , avoit pour l'argent un mépris très-sincère dont il donna plusieurs fois les preuves les moins équivoques : mais il regarda la foiblesse de la récompense qu'il recevoit comme un témoignage du mépris qu'on faisoit de ses talens , & cette injure le plongea dans une mélancolie qui abrégea ses jours. Il mourut à Rome en 1606 , âgé de quarante-neuf ans.

On a souvent confondu les ouvrages des différens

*Carraches*, parce qu'il y avoit une grande ressemblance dans leur manière, sur-tout avant qu'*Annibal* se fût établi à Rome. Cependant chacun d'eux avoit un caractère marqué qui peut le faire reconnoître. *Louis* avoit moins de feu, mais plus de grace & de *grandiosité*; *Augustin* plus d'esprit dans la conception, plus d'agrément dans l'exécution; c'est de lui qu'est, dans la galerie Farnèse, le tableau qui représente Galathée entre les bras d'un triton, & celui d'Aurore & de Céphale; *Annibal* se caractérise par plus de fierté, par un dessin plus profond, une expression plus vive, une exécution plus ferme.

M. Raynolds qui a vu à Bologne les ouvrages de *Louis*, marque pour ce peintre un goût de prédilection. Il l'offre sur-tout comme le premier modèle dans ce qu'il appelle le style en peinture, & qui n'est autre chose que la faculté de disposer les couleurs de manière à exprimer nos idées ou nos sentimens, comme les paroles ont la même destination dans le discours. » *Louis* » *Carrache*, dit-il, est celui qui, dans ses meilleurs » ouvrages, semble approcher le plus de la perfection » dans cette partie; ses jours & ses ombres, larges » sans affectation; la simplicité de son coloris qui, mé- » nagé avec intelligence, ne distrait pas le regard de » l'objet qui doit l'occuper; l'effet imposant de ce » demi-jour qui semble répandu sur toutes ses produc- » tions, conviennent mieux, selon moi, aux sujets » graves & majestueux que ce brillant plus factice » de la lumière du soleil dont le Titien a éclairé ses » ouvrages. Il est malheureux que les productions de » *Louis*, dont je crois l'étude si utile aux élèves ne se » trouvent qu'à Bologne. Ses ouvrages sont dignes de

» fixer l'attention des jeunes artistes , & je crois que  
» ceux qui voyagent devroient prolonger plus qu'ils ne  
» le font ordinairement leur séjour en cette ville ».

*Annibal*, entre les grands maîtres, est compté parmi ceux qui peuvent servir de modèle pour la science & la beauté du dessin : c'est pour cet objet d'étude que les figures feintes de stuc qu'il a représentées dans la galerie Farnèse sont préférées à ses tableaux. Ceux qui le blâment d'être devenu moins coloriste à Rome qu'il ne l'avoit été à Bologne, doivent cependant reconnoître que c'est à sa seconde manière qu'il doit sur-tout le grand nom dont il jouit. Les critiques sévères trouvent que son dessin est trop peu varié dans les formes ; qu'il excelloit seulement dans la beauté mâle ; qu'en imitant les formes des statues antiques, il en a quelquefois approché, mais sans être parvenu à la sublimité des idées & du style qui formoit le caractère des anciens, en sorte qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière, mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artistes, ni les raisonnemens profonds qui les déterminoient.

Les succès d'*Annibal* & sa gloire bien méritée ont peut-être été nuisibles à l'art. La plupart des artistes qui sont venus après lui, séduits par son mérite & sa réputation, se le sont proposé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avoient été les siens, & qu'il n'avoit pas égaux. Il en est résulté qu'eux-mêmes ne sont pas devenus les égaux d'*Annibal*, & qu'ils ont chargé ses défauts sans atteindre à ses beautés ; qu'ils se sont plus attachés aux formes qui indiquent la vigueur, qu'à celles qui produisent la grace ; qu'ils ont négligé l'expression des affections  
intérieures



intérieures pour l'imitation des formes extérieures, au lieu de faire contribuer les formes extérieures à exprimer les affectations de l'âme, & qu'ils ne se sont pas élevés enfin aux sublimes conceptions de Raphaël. Dans l'école Française, le Brun s'étoit formé sur les ouvrages originaux d'Annibal, le Sueur n'avoit guère pu étudier Raphaël que par des estampes faites d'après ce maître; & cependant il l'emporta sur son émule dans le genre de beauté qui intéresse l'art, & dans l'expression des mouvemens intérieurs qui l'affectent.

L'ÉCOLE FRANÇOISE est si différente d'elle-même dans ses différens maîtres, & il y a eu, s'il est permis de parler ainsi, tant de différentes écoles dans cette école, qu'il est bien difficile de la caractériser. Entre ses artistes les uns se sont formés sur des peintres Florentins ou Lombards; d'autres ont étudié à Rome la manière Romaine; d'autres ont cherché celle des peintres Vénitiens; quelques-uns se sont distingués par une manière qu'ils paroissent ne devoir qu'à eux-mêmes. Quel est, de tant de styles différens, celui qui caractérisera notre école? En parlant généralement, & laissant à part les exceptions, on diroit peut-être que son caractère est de n'avoir pas de caractère particulier, mais de se distinguer par son aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, en ne la considérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, sans se distinguer par aucune partie spéciale, ni en porter aucune à un degré éminent.

Il ne seroit pas plus aisé de marquer le tems où la peinture a commencé parmi nous. On sait que la France avoit très-anciennement des peintres sur vitres

& des peintres en miniatures; & que même, dans ces deux genres, l'Italie eut quelquefois recours à nos artistes. Enfin, quand François I<sup>er</sup>. manda le Rosso ou maître Roux, Florentin, & le Primatice, Bolonois, elle possédoit un assez grand nombre de peintres qui ne se distinguoient pas, il est vrai, par un talent supérieur, mais qui furent du moins en état de travailler sous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres françois qui ait laissé un nom est JEAN COUSIN, qui exerça le plus souvent son talent sur des vitres, mais qui s'est aussi distingué par des tableaux. On regarde celui du jugement dernier, dans la sacristie des Minimes du bois de Vincennes, comme un témoignage de la fertilité de son génie: ce morceau est gravé. *Jean Cousin* exerçoit aussi la sculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans son dessin.

La peinture, quelque tems encouragée par François I<sup>er</sup>, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put se relever que sous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que florit JACQUES BLANCHARD, formé à l'école de Venise, & que nous appellons le *Titien François*. Comme il est mort jeune, & sans avoir laissé d'élèves qui aient perpétué son talent, on peut le regarder comme un bon artiste isolé, & non comme l'un des instituteurs de l'école françoise.

La France n'a pas non plus le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de son école, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme c'est presque toujours en Italie qu'il a exercé ses talens, l'Italie le revendique: mais la France, fière de lui avoir donné la naissance &

La première éducation, se console de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de son école, en le comptant du moins au nombre de ses artistes.

On entend bien que nous parlons du *Poussin*, que les François appellent le *Raphaël de la France*, mais qui n'eut pas d'école & ne laissa pas d'élèves comme le peintre d'Urbin.

NICOLAS POUSSIN, naquit à Andely en Normandie en 1594, d'une famille originaire de Soissons. Son pere étoit noble, mais sans fortune. Le jeune *Poussin*, pendant le cours de ses études littéraires, manifesta son goût pour le dessin, & il y fit des progrès rapides dès qu'il eut obtenu de son pere la permission de s'y livrer. Il quitta vers l'âge de dix-huit ans la province où il avoit pris naissance, pour venir à Paris chercher des maîtres; mais, comme nous l'avons dit, l'art y étoit dans un état de langueur. *Poussin* prit successivement les leçons de deux peintres dont l'un étoit sans talent, & l'autre avoit seulement quelqu'habileté dans le portrait. Il ne tarda pas à reconnoître le peu de fruit qu'il pourroit recueillir sous de tels instituteurs, & les quitta au bout de quelques mois. Il avoit appris sous eux la manœuvre de l'art, & il n'eut plus d'autres maîtres que des estampes gravées d'après Raphaël & Jules - Romain. Ses desirs s'élançoient vers Rome, il en entreprit deux fois le voyage, différens obstacles le forcèrent à l'interrompre.

Enfin, après avoir fait dans la capitale & dans les provinces des travaux mal récompensés, il connut à Paris le Cavalier Marin, célèbre par le poëme d'Adonis, où il a répandu avec tant de profusion tout l'éclat & tout l'abus de l'esprit. Le Cavalier reconnut dans le



jeune *Poussin* un peintre vraiment poëte ; & comme l'amour-propre a toujours la principale influence sur les jugemens des hommes , il sentit d'autant plus d'inclination à l'estimer , que l'artiste se plaisoit à dessiner des sujets tirés de l'Adonis. Il alloit retourner à Rome , & lui offrit de l'y conduire ; mais *Poussin* étoit retenu à Paris par quelques ouvrages commencés , & entr'autres par le tableau représentant la mort de la Vierge qu'il faisoit pour l'Eglise de Notre-Dame. Dès qu'il fut libre , il entreprit pour la troisième fois le voyage de Rome , & y arriva , à l'âge de trente ans , au printemps de l'année 1624.

Il y retrouva le Cavalier Marin , mais prêt à partir pour Naples , où il mourut bientôt après. Il fut connu , par son moyen , du Cardinal Barberin , neveu d'Urbain VIII ; mais ce Cardinal alloit partir pour ses légations. Ainsi le *Poussin* , déjà hors de la première jeunesse , se trouva dans une ville-étrangère , sans connoissances , sans appui , sans aucune autre ressource qu'un talent qui devoit être mal apprécié parce qu'aucun prôneur ne le faisoit valoir. Réduit à un état de misère qui auroit plongé dans le désespoir une ame foible , pouvant à peine tirer de ses ouvrages le prix que lui coûtoient les toiles , les couleurs , & une misérable subsistance , il se trouvoit heureux parce qu'il pouvoit étudier l'antique & Raphaël. C'est ainsi qu'avec une passion vive & facile à satisfaire , on peut trouver le bonheur dans le sein de l'infortune , comme les ames vulgaires que ne transporte aucun goût dominant , n'éprouvent qu'une langueur douloureuse dans le sein de la prospérité.

Le *Poussin* avoit d'autant plus de peine à subsister de

son talent, qu'il y a dans les arts une sorte de mode, & que sa manière étoit fort éloignée de la mode dominante. D'ailleurs l'artiste ne devient pas aisément célèbre quand l'homme n'est pas connu, & le *Poussin* vivoit dans la plus grande retraite. Il fut une fois obligé de donner pour huit francs un tableau dont un jeune peintre un peu moins inconnu fit une copie qu'il vendit le double.

Au lieu de travailler à multiplier le nombre de ses ouvrages pour suppléer par la quantité à la foiblesse du prix qu'il en recevoit, le *Poussin*, animé de ce courage que donne un violent amour des arts, consacroit la plus grande partie de son tems à l'étude. Lié avec le sculpteur Duquesnoy, si connu sous le nom de François Flamand, il copioit les antiques au crayon, il les modeloit en bas ou en plein relief, il les mesuroit dans toutes leurs parties : il se promenoit dans les vignes, & dans les lieux les plus écartés de la campagne de Rome ; considérant & dessinant les statues des Grecs & des Romains, fixant dans sa mémoire ou sur le papier les vues les plus agréables, & saisissant les plus beaux effets de la nature. Il esquissoit tout ce qui pouvoit lui servir un jour, arbres, terrasses, accidens de lumière, compositions d'histoire, dispositions de figures, ajustemens de draperies, armes, vêtemens & ustensiles des anciens. Pouvoit-il se plaindre de la pauvreté, lorsque chaque soir il rentroit dans son humble logis pour y ajouter de nouvelles richesses au trésor qu'il accumuloit ? Des témoins de sa vie l'auroient cru malheureux ; & tous ses instans étoient des jouissances.

Il ne faut pas croire qu'il perdit pour l'art les instans où il ne manioit ni les pinceaux, ni le crayon, ni

l'ébauchoir. Il appliquoit alors son esprit à chercher la raison des beautés qu'il avoit observées, il approfondissoit par la méditation la théorie de son art, il étudioit la géométrie, & sur-tout l'optique, il reprenoit avec un sçavant chirurgien les anciennes études anatomiques qu'il avoit faites à Paris, il les repassoit dans les écrits & sur les planches de Vésale. Il mettoit à profit le tems même où il marchoit dans les rues, observant les passans, leurs physionomies, leurs attitudes, les plis de leurs habits, le jeu des passions qui se peignoient sur leurs visages; & si quelques-unes de ces observations lui sembloient dignes d'être conservées, il en faisoit des esquisses légères.

Son génie avoit de trop grandes conformités avec celui de Raphaël, pour que ce ne fût pas le maître auquel il donnât la préférence sur tous les autres. Le Dominiquin recevoit son second hommage, il étudioit le Titien pour le coloris; on assure même qu'il copia quelques tableaux de ce maître; & si, dans la suite, il négligea d'observer ses principes, ce fut, sans doute, par une détermination réfléchie.

Enfin, le Cardinal Barberin revint à Rome après avoir terminé ses ambassades de France & d'Espagne; il employa, il fit connoître les talens du *Poussin*, & si ce grand artiste ne parvint pas aux richesses qu'il méprisoit, il cessa du moins de connoître l'infortune. La mort de Germanicus fut le premier tableau qu'il peignit pour ce Cardinal. Il ne fit jamais d'avance le prix des ouvrages qu'on lui demandoit; il écrivoit derrière la toile le prix qu'il mettoit à son tableau quand il étoit terminé, & cette valeur étoit toujours modique, eu égard au talent & à la réputation de l'artiste. Il refaisoit constam-



ment de recevoir aucune somme supérieure à l'estimation que lui-même avoit faite ; on lui avoit envoyé cent écus pour le ravissement de Saint-Paul, il en renvoya cinquante. Aussi arriva-t-il que des ouvrages dont il n'avoit demandé que soixante écus, en furent vendus mille peu d'années après.

Sa réputation vint de Rome en France. Il y fut mandé par le ministre des Noyers qui avoit la surintendance des bâtimens du Roi, & ne se rendit qu'avec peine à cette invitation. Il eut un logement aux Tuileries & le titre de premier peintre du Roi : mais ces honneurs furent bientôt empoisonnés par les manœuvres de l'envie. Le Vouet, ses élèves, & jusqu'au Paysagiste Fouquieres, critiquoient amèrement les ouvrages qu'il mettoit au jour, & même ceux qu'il n'avoit pas encore faits ; on cabaloit contre lui auprès du Ministre. Il obtint un congé pour aller à Rome chercher sa femme & arranger ses affaires, & il se promit bien en partant de ne plus revenir.

Il mourut à Rome en 1665 à l'âge de soixante-onze ans. Il lui auroit été facile de s'enrichir, s'il eût voulu profiter de l'empressement avec lequel on cherchoit à se procurer de ses tableaux ; mais il avoit choisi par goût l'état de médiocrité, il avoit inspiré à sa femme la même modération, & ils n'avoient pas même un seul domestique pour les servir.

Quoiqu'il soit aisé de distinguer ses tableaux de ceux de tous les autres maîtres, il s'étudioit cependant à en varier la manière & le ton, leur donnant une touche plus ferme ou plus molle, une teinte plus gaie ou plus austère, un site plus riant ou plus sauvage, une lumière plus large ou plus resserrée suivant les sujets

qu'il avoit à traiter & l'impression qu'il se proposoit de faire. Il avoit appliqué à la peinture la théorie des modes que les Grecs avoient introduits dans la musique; le Dorien pour les sentimens graves & sérieux, le Phrygien pour les passions véhémentes, le Lydien pour les affections douces & agréables, l'ionique pour les fêtes, les bacchanales & les danses. C'est ce qu'il nous apprend lui-même par une de ses lettres. Mais s'il se plaisoit à varier ses sujets & la manière de les traiter, il croyoit qu'il étoit indigne de l'art de traiter des sujets qui manquaient de noblesse.

Ses compositions toujours profondément & judicieusement pensées lui ont mérité le titre de *peintre des gens d'esprit* : son attention à observer rigoureusement toutes les parties du costume pourroit lui faire donner aussi le titre de *peintre des savans*. Quelques belles parties qu'aient possédées les grands maîtres, je ne crois pas que les ouvrages d'aucun d'eux laissent d'aussi profonds souvenirs; & cela vient de l'attention qu'avoit le Poussin de fortifier par tous les moyens de l'art réunis, l'impression qu'il vouloit exciter. Quand on a vu une fois *le testament d'Eudamidas*, *la mort de Germanicus*, *l'Arcadie*, on s'en ressouvient toujours, & l'on ne s'en rappelle jamais la mémoire sans éprouver une sensation forte, & se livrer à des réflexions profondes.

Aussi le but qu'il se proposoit constamment, & qu'il croyoit être celui de l'art, étoit de parler à l'ame : tous ses efforts tendoient à frapper ce but. On peut même avancer que ce principe lui avoit fait négliger, non la couleur, car il avoit celle qui convenoit à son objet, mais les allèchemens du coloris : il auroit craint de distraire le sentiment & la réflexion par la sensation.

passagère du plaisir des yeux ; il se proposoit d'attacher & non de briller. Je ne doute pas que le coloris du *Poussin*, ce coloris tant de fois critiqué, n'entre pour beaucoup dans la cause de l'impression profonde & durable que font ses tableaux. En effet, s'il est vrai, comme chacun peut aisément l'observer en faisant un retour sur lui-même, qu'un grand éclat soit un obstacle au recueillement intérieur, il faut reconnoître que jamais artiste n'a mieux connu que lui le devoir du peintre qui ne se propose l'avantage de plaire que comme un moyen qui conduit à instruire.

Et il ne faut pas croire que ce soit par un mensonge contre la nature que le *Poussin* ait éteint l'éclat qui auroit nui à son projet. Il avoit observé que les carnations n'ont toute leur fraîcheur, & les couleurs, toute leur vivacité, que vues de près ; mais qu'elles s'éteignent lorsqu'elles sont vues à une certaine distance, & que c'est par un mensonge, & pour satisfaire plutôt les yeux que la raison que les peintres donnent à des objets, qui sont censés à une distance considérable de l'œil, le brillant qu'ils ne peuvent avoir que lorsqu'ils en sont voisins. Il eut donc la satisfaction de rendre la vérité, en même-tems qu'il rejettoit une sorte de coquetterie contraire à la sagesse de ses vues.

S'il n'a pas constamment imité les Vénitiens dans l'épanchement des ombres & des lumières par grandes masses, c'est qu'il n'a pas cru que l'art dût se proposer d'imiter le plus souvent ce qui est offert le plus rarement par la nature. Il croyoit que, sans recourir à cet artifice, on avoit assez de moyens de détacher les objets par la dégradation des teintes, & par l'interposition de l'air en plus ou moins grande quantité, en proportion des distances.



Toujours fidèle au principe d'inspirer au spectateur du recueillement & non de la distraction, il n'a répandu dans ses compositions que des richesses grandes, nobles & simples, de belles masses d'architecture, & non des ornemens de détail; de superbes paysages & non des jardins de plaisance; des draperies majestueuses & non des parures. On lui a reproché d'avoir quelquefois trop multiplié les plis, & il n'est pas absolument au-dessus de cette critique.

S'il ne ressemble à aucun moderne, ce n'étoit pas non plus avec les modernes qu'il avoit cherché à s'établir une concurrence. Il avoit étudié l'art des anciens dans leurs statues, leurs bas-reliefs & les vestiges de leurs peintures. Par ce qu'il en connoissoit, il avoit tenté de pénétrer ce qu'on ne peut plus connoître, c'est-à-dire, la manière des Apelles & des autres héros de l'art antique, leur façon de concevoir, les principes qu'ils s'étoient formés, & d'après ces observations & ces méditations, il travailloit à faire revivre la peinture des anciens. Nous sommes loin de vouloir déprimer la beauté des parties que les modernes ont ajoutées à la peinture, & qui paroissent avoir été absolument inconnues des anciens: mais quand on pense à l'extrême profondeur de jugement qu'ont montrée les Grecs dans toutes les choses sur lesquelles nous pouvons les juger, on est tenté de croire que les beautés dont ils n'ont pas fait choix n'étoient que des beautés inférieures qui auroient nui à celles dont ils faisoient les objets de leurs travaux, & l'on n'est pas loin de prononcer que le *Poussin*, en cherchant à ressusciter l'art pittoresque des Grecs, a ouvert aux artistes la plus belle route qu'ils puissent se proposer de suivre.

Mais, éloigné de la France, & plus admiré qu'imité,

Il n'a eu, comme nous l'avons dit, aucune influence sur l'institution de l'école *Françoise*. C'est l'un de ses ennemis & de ses persécuteurs qu'on peut regarder comme le fondateur de cette école, parce que ce sont ses élèves, qui, dans le beau siècle de nos arts, ont jeté le plus d'éclat. Je parle de SIMON VOUET, qui avoit des talens distingués, mais qui auroit perdu l'école qu'il créoit, si ses disciples eussent constamment suivi sa manière. Il avoit la sorte de grandeur que donne l'extrême facilité; mais il étoit maniéré dans le dessin, faux dans la couleur, & n'avoit aucune idée de l'expression. Il doit en partie ce qu'il a d'impofant au mensonge qu'il se permit, en établissant de grandes teintes générales d'ombres & de lumières pour expédier davantage. On diroit qu'il n'avoit besoin que de prendre le pinceau pour terminer d'un seul coup le sujet qu'il avoit conçu, & l'on est tenté d'être satisfait, parce qu'on est étonné. Il eut au moins la gloire de détruire la manière fade qui regnoit en France & d'y faire suivre l'aurore du bon goût. Il mourut en 1641, âgé de cinquante-neuf ans.

S'il jeta les fondemens de notre école, ce fut le Brun son élève qui acheva l'édifice.

Un sculpteur médiocre fut le père de CHARLES LE BRUN, né en 1619. Il prenoit soin lui-même de l'éducation de son fils, le menoit avec lui dans les endroits où l'appelloient ses travaux, & le faisoit dessiner à ses côtés. Il fut chargé de quelques ouvrages dans les jardins de ce Chancelier Séguier dont la mémoire vivra long-tems, parce qu'il protégea les arts & les lettres. Séguier vit le jeune le Brun, fut touché de sa physionomie, admira ses dispositions pour le dessin,

l'encouragea, lui fournit des secours pécuniaires, & prit soin de son avancement. *Le Brun* fut placé dans l'école du *Vouet*, où il étonna le maître & les élèves par la rapidité de ses progrès. A l'âge de vingt-deux ans, il avoit fait le tableau des *chevaux de Diomede*, qui se soutient au Palais Royal à côté des plus grands maîtres. Son protecteur le fit partir l'année suivante pour l'Italie avec une forte pension. Il le recommanda au Poussin; mais le jeune artiste étoit plutôt destiné par ses dispositions naturelles à cette partie moderne qu'on appelle *la grande machine*, qu'à la sagesse profonde & réfléchie des artistes grecs, dont le Poussin auroit pu lui inspirer le sentiment. Il ne fut pas cependant inutile au jeune peintre, & ce fut par les conseils de ce grand maître que *le Brun* étudia les monumens de l'antiquité, les usages & les habillemens des anciens, leur architecture, leurs rites, leurs spectacles, leurs exercices, leurs combats & leurs triomphes. Les avis qu'il se plut à donner au jeune *le Brun* forment le lien qui l'attache à l'institution de l'école Française.

A son retour en France, *le Brun* ne trouva qu'un seul rival, Eustache le Sueur. Mais plus vanté, plus puissamment protégé, & peut-être plus actif & plus occupé de ses intérêts, il l'emporta sur ce redoutable émule que la postérité lui préfère. Il avoit tous les grands ouvrages & toutes les occasions de se signaler; une seule qu'on ne put enlever à le Sueur suffit pour éterniser son nom dans les fastes des arts; mais il fallut que le siècle qui l'avoit vu naître fût écoulé, pour qu'il obtînt une pleine justice.

En vengeance le Sueur de l'aveuglement ou de la partialité de ses contemporains, n'oublions pas ce que



Les arts doivent à *le Brun* de reconnaissance. Ce fut deux ans après son retour de Rome, que, par le crédit du Chancelier qui l'aimoit, il eut une grande part à l'institution de l'*Académie Royale de Peinture*, qu'on peut regarder comme le siège de l'école *Françoise*. Jusqu'à cette époque les artistes avoient fait un même corps avec les *Maîtres Peintres* en bâtimens, &, dans cette association monstrueuse, l'art étoit subordonné au métier purement manuel.

Le Surintendant Fouquet jouissoit alors de toutes les faveurs de la fortune qui devoit si cruellement le trahir. Son faste effaçoit celui du trône. Dire qu'il voulut que son château de Vaux fut embelli par les talens de *le Brun*, c'est assez faire entendre que *le Brun* étoit alors regardé comme le premier peintre de la nation. Il se l'attacha par une pension de douze mille livres, qui vaudroit aujourd'hui près de deux fois davantage, indépendamment du prix de ses tableaux qui devoient lui être payés séparément.

Après la disgrâce de Fouquet, *le Brun* travailla pour le Roi, qui lui accorda des lettres de noblesse & le titre de son premier Peintre, avec une pension semblable à celle que Fouquet lui avoit faite; car il sembloit que le Monarque ne pût surpasser le Surintendant en générosité. Louis XIV aimoit le grand en tout genre, & le premier peintre n'eut pas trop de toute la fécondité, de toute la richesse de son imagination pour satisfaire le goût du Souverain. Sculptures, ornemens intérieurs des appartemens, tapisseries, pièces d'orfèvrerie & de ferrurerie, ouvrages de mosaïque, tables, vases, lustres, candélabres, girandoles, tout se faisoit sous sa direction & sur ses dessins. Tant de

travaux ne l'empêchèrent pas de multiplier le nombre des tableaux faits en tout ou en partie de sa main. Ses ouvrages les plus célèbres par eux-mêmes ou par les belles estampes qui en ont fait connoître à l'Europe la composition, sont les deux tableaux de Notre-Dame, dont l'un représente le martyre de Saint-André & l'autre celui de Saint-Etienne, la Madeleine convertie des Carmelites, la bataille de Maxence & de Constantin, la famille de Darius devant Alexandre, les batailles d'Alexandre, le Christ aux anges, &c.

*Le Brun* avoit la conception noble & l'imagination seconde. Jamais il n'étoit inférieur aux plus vastes compositions qu'il entreprenoit ; il les trouvoit avec facilité & les digéroit avec reflexion. Comme il étoit fort instruit, il observoit rigoureusement le costume & les convenances.

Peu de peintres ont réuni un plus grand nombre de qualités essentielles ou accessoires de l'art ; & si l'on est obligé de reconnoître qu'il a des supérieurs, c'est que d'autres ont possédé quelques-unes de ces parties en un degré plus éminent. Il étoit très-bon dessinateur ; mais son dessin, loin d'être aussi élégant que celui de Raphaël, aussi pur que celui du Dominiquin, est plus pesant & moins spirituel que celui d'Annibal Carrache qu'il avoit pris pour modèle, parce qu'un imitateur est toujours porté à charger les défauts de son original. Il avoit pris de l'école Romaine la manière de drapper ; les vêtemens qu'il donnoit à ses figures n'étoient pas, comme dans l'école de Venise, telles ou telles étoffes, mais seulement des draperies, & cette manière convenoit au genre héroïque qui étoit celui de ses ouvrages : mais, dans cette partie, il ne fut pas l'égal du peintre

d'Urbain. Il avoit étudié l'expression des affections de l'ame ; on en a la preuve dans son traité du caractère des passions : mais après avoir observé ces caractères généraux , & en avoir établi les principaux traits , il crut posséder dans toute son étendue cette science dont l'étendue est si vaste ; il employa toujours ce petit nombre de caractères qu'il avoit une fois trouvé , & négligea d'étudier sans cesse dans la nature la prodigieuse variété des nuances par lesquelles nos affections intérieures se manifestent au-dehors. Il tomba donc dans la manière en se répétant toujours , & n'eut pas la finesse , la profondeur , l'extrême justesse d'expression de Raphaël ; il ne peut même dans cette partie , être comparé à le Sueur. Il aimoit & possédoit bien la *grande machine* de l'art ; il se plaisoit aux grandes compositions , il y mettoit de la vie , du mouvement , de la variété ; mais sans avoir la fougue , l'inspiration de Rubens. Ses compositions sont bien raisonnées ; mais celles de Rubens sont créées. *Le Brun* pensoit bien ; Raphaël , le Poussin , le Sueur pensoient plus profondément. *Le Brun* avoit de l'élévation , mais il ne s'est pas élevé comme Raphaël jusqu'au sublime.

Il ne faut pas songer à établir de comparaison entre lui & les peintres Vénitiens pour la couleur : on sait qu'il ne les avoit point étudiés ; mais l'école Romaine & celle de Lombardie offrent des exemples d'une couleur plus suave , plus mâle , plus appellante , plus solide , & d'un maniment de pinceau plus libre , plus fier , plus moëlleux.

Comme *le Brun* étoit né avec de l'esprit , & qu'il avoit pris soin de le cultiver , il aimoit l'allégorie , parce que ce genre ouvre un vaste champ aux inventions



ingénieuses. Pour montrer encore plus la fécondité & les ressources de son imagination, il caractér. soit ses figures allégoriques par des symboles qu'il inventoit lui-même, au lieu d'employer ceux qui semblent consacrés par les anciens, & qu'on peut regarder comme les caractères convenus d'une sorte d'écriture hiéroglyphique. Cette prétention a rendu les allégories de *le Brun* énigmatiques.

Ce n'est pas à de semblables inventions que l'artiste doit sur-tout consacrer son esprit. Ce qu'on appelle *esprit* & *pensée* dans les arts n'est pas la même chose que l'*esprit* & la *pensée* dans les ouvrages littéraires : ce n'est pas contre des *poètes écrivains*, mais contre des *poètes peintres* que le peintre doit songer à lutter. Il pourra, même avec un talent fort médiocre, mettre dans ses ouvrages beaucoup de la sorte d'invention qui appartient à la *poésie écrite*, sans procurer à son art une richesse de plus. La *poésie pittoresque*, le véritable esprit de l'artiste, consiste à faire agir ses personnages précisément comme ils ont dû agir dans la circonstance où on les suppose, à se pénétrer soi-même de tous les sentimens dont ils devoient être affectés, & à faire passer ces sentimens sur la toile. C'est ainsi qu'il intéressera bien plus sûrement, que s'il exprimait par des figures & des symboles allégoriques tout ce que ces personnages doivent me faire connoître en se présentant à moi. Le *Poussin* semble avoir fait bien moins de frais d'esprit & d'imagination que *le Brun*; cependant il satisfait bien mieux les gens d'esprit, & , comme nous l'avons dit, il a mérité d'être appelé leur peintre.

*Le Brun* est mort à Paris le 12 Fevrier 1690.

EUSTACHE LE SUEUR, né en 1617 & mort en 1655,

À l'âge de trente-huit ans, eut pour maître le Vouet, ou plutôt il fut l'élève des antiques qui avoient été apportées en France, des tableaux & des dessins des grands maîtres de l'école Romaine, & des estampes qui avoient été gravées d'après leurs ouvrages. Il sembloit que l'ame de Raphaël fût passée dans le corps de *Le Sueur* : tous deux étoient également nés pour sentir les passions douces & pour les exprimer, pour avoir le sentiment intérieur de la beauté & pour la représenter.

Aucun peintre n'a plus approché de Raphaël dans l'art de jeter les draperies, & d'en disposer les plis dans l'ordre le plus savant & le plus noble. Son dessin étoit, en général, plus svelte que celui de Raphaël, & il chercha de même à le former sur l'antique. Comme Raphaël, il représenta, avec non moins de finesse que de précision, les affections de l'ame. comme Raphaël, il varia les airs de tête suivant l'état, l'âge, le caractère des personnages : comme lui, il fit contribuer toutes les parties de chaque figure, & toutes celles de la composition, à l'expression générale. Il composoit pour exprimer son sujet, & non pour faire de beaux contrastes, pour établir de beaux groupes, pour étonner & séduire le spectateur par le faste ambitieux d'une scène théâtrale & le fracas d'une *grande machine*. Chez lui rien ne sent le théâtre, rien ne sent la disposition étudiée, rien n'offre l'appareil d'une richesse inutile ; c'est le sujet tel qu'il a dû se passer, ce sont les personnages nécessaires & rien de plus. Ses tons sont fins, ses teintes sont harmonieuses ; sa couleur n'est pas appellante comme celle des *écoles* de Venise & de Flandre ; mais elle est attrachante : elle est telle qu'il convient qu'elle soit pour laisser l'ame paisible, & la

fixer sans distraction , sur des parties de l'art supérieure  
au coloris.

On peut voir sa prédication de Saint-Paul à Notre-Dame , & le tableau qu'il a peint à Saint - Gervais , & que de savans artistes ont comparé à ce que Rome a de plus beau ; mais il a sur-tout développé son génie dans les vingt - deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris , & dont le Roi a fait l'acquisition. Les contemporains assurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des espèces d'esquisses ; ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'école Française.

Si *le Sueur* eût vécu plus long-temps , si , comme *le Brun* , il eût été chargé des plus grands travaux de son siècle & de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une Cour amie du luxe & des arts , l'école Française eût pris dès-lors , sans doute , un autre style , & une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes , la majesté simple des draperies , la sveltesse du dessin , la vérité des expressions , celle des attitudes , la naïveté de la disposition générale auroient formé le caractère de cette école : sur-tout le mensonge pompeux du style théâtral auroit dominé plus tard , ou n'auroit jamais osé se montrer : enfin on auroit vu dans Paris une image de Rome. Mais c'étoit *le Brun* qui distribuoit les ouvrages & les graces ; pour être employé ou récompensé , il falloit imiter sa manière ; & comme ses protégés n'étoient pas des *le Brun* , ils adoptèrent ses défauts en les exagérant , & prirent les vices qui avoisoient ses beautés.

Nous nous étendrons peu sur l'ÉCOLE ALLEMANDE , peut-être improprement appelée école , puisque l'Alle-



Magné offre plutôt des artistes isolés qu'une filiation d'artistes qu'on puisse faire remonter à un seul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. Quelques peintres Allemands se sont distingués dans le temps où l'art, sorti de la barbarie de son berceau, commençoit à devenir florissant. Comme ils ne connoissoient ni l'antique, ni le petit nombre de chefs-d'œuvre que commençoit à produire l'Italie, ils n'eurent pour maître que la nature qu'ils copioient avec peu de choix, & ils conservèrent quelque chose de cette roideur qui forme le style gothique. C'est ce style que l'on marque ordinairement pour caractère de l'école allemande. Cela est vrai, si l'on ne considère que les premiers maîtres de cette école; mais cela ne l'est plus si l'on parle des ouvrages de leurs successeurs, dont les uns ont été élèves de la Flandre & les autres de l'Italie. Si, par exemple, on veut comprendre dans cette école Mengs, ou même Dietrich; on ne trouvera rien en eux du caractère par lequel on veut la distinguer. Nous ne parlerons donc ici que des anciens peintres Allemands, dans lesquels on trouve ce style gothique que l'on donne pour caractère de l'école, & nous ne ferons qu'abréger ce qu'en a dit M. Descamps.

ALBERT DURER, né à Nuremberg en 1470, est le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie. Son père, habile orfèvre, le destinoit à sa profession; mais les inclinations du jeune Albert l'entraînoient vers la peinture & la gravure. Il reçut de ces deux arts des leçons de deux maîtres différens qui seroient également inconnus, si la célébrité de leur élève n'eût sauvé leurs noms de l'oubli.

*Albert par la finesse & la netteté de son burin fit faire*

d'étonnans progrès à la gravure encore naissante ; & ne put être que foiblement imité par Marc-Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle & copia même quelques unes de ses estampes. Ce talent eût suffi à sa réputation, & c'est même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin ; mais on ne peut lui refuser en même temps la gloire d'avoir été le restaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ses compositions variées, ses pensées ingénieuses & sa couleur brillante ; quoiqu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils sont d'un fini précieux : mais comme il devoit tout à son génie, & qu'il ne pouvoit, dans son pays, voir que des tableaux inférieurs aux siens, il n'évita pas entièrement les défauts de ses prédécesseurs. On lui reproche de la roideur & de la sèche-tesse dans les contours, trop peu de choix & de noblesse dans les expressions, (quoique d'ailleurs il y ait mis de la vérité), des plis cassés & beaucoup trop multipliés, l'ignorance du costume, celle de la perspective aérienne & de la dégradation des couleurs. Mais il avoit étudié & il observoit la perspective linéale ; il étoit savant dans l'architecture civile & militaire, & il en a laissé des traités. Il a aussi écrit sur les proportions du corps humain : son livre est un recueil de mesures prises sans choix sur un grand nombre de différens modèles, & il est peu utile, parce qu'on n'a besoin de mesurer que les belles proportions.

*Albert Durer* avoit une figure aimable, des manières nobles, une conversation spirituelle & enjouée, & il eut l'art de vivre avec les grands sans déplaire à ses égaux. Il fut estimé de l'Empereur Maximilien qui l'anoblit, de l'Empereur Charles V & de Ferdinand,

Roi de Hongrie & de Bohême; mais, ce qui est plus glorieux pour un artiste, il fut loué de Raphaël. Il mourut à l'âge de 57 ans, dans cette même ville de Nuremberg où il avoit pris naissance. On attribue sa fin prématurée au chagrin que lui causa l'humeur difficile de sa femme.

JEAN HOLBEEN, qu'on écrit souvent *Holbein*, étoit originaire d'Ausbourg & naquit à Bâle, en Suisse, en 1498. Il eut pour maître son père qui étoit un peintre médiocre, & se perfectionna de lui-même. Il alla en Angleterre par le conseil d'Erasme, son ami; & Henri VIII, qui admira ses ouvrages, lui donna le titre de son peintre. Il peignoit à l'huile, en détrempe & à gouasse; on a de lui de grandes compositions historiques qui sont estimées, mais il excella sur-tout dans le portrait, & il rendoit très-bien les étoffes. Sa couleur est fraîche & brillante, & il donnoit à ses ouvrages un grand fini; mais, dans les sujets historiques, ses draperies ne sont pas d'un meilleur goût que celles d'*Albert Durer*; elles sont de même cassées & boudinées. Il eut, comme le patriarche de l'école allemande, le malheur d'être tourmenté par l'humeur impérieuse de sa femme; mais elle le servit bien par ses caprices, car ce fut pour s'y soustraire qu'il alla à Londres où il fit une fortune qu'il n'auroit pu espérer dans son pays. Il y mourut de la peste en 1554, à l'âge de cinquante-six ans. Rubens disoit qu'il y avoit beaucoup à profiter dans les ouvrages de Holbein, & sur-tout dans sa danse des morts, peinte à Bâle.

L'ÉCOLE FLAMANDE mériteroit la reconnoissance des amateurs des arts, quand on ne lui devoit que l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé, qui donne



aux tableaux un éclat que n'avoit pas la détrempe, fut trouvé par JEAN VAN-EYCK, né à Maaseyk sur les bords de la Meuse en 1370. Il eut pour maître son frère HUBERT, né en 1366, ou plutôt ils furent tous deux élèves de leur père. Ils avoient une sœur nommée *Marguerite* qui cultivoit aussi la peinture, & qui refusa constamment de se marier pour n'être pas distraite par des soins étrangers à son art, de l'assiduité qu'il exige.

*Jean & Hubert* travaillèrent long-temps ensemble & se firent un nom par leurs travaux communs : mais quand le plus jeune travailla seul, on rendit unanimement hommage à sa supériorité.

Il joignoit à la pratique de son art la culture des sciences, & se plaisoit sur-tout à la chymie. La première découverte qu'elle lui procura fut celle d'un vernis qui, appliqué sur ses ouvrages, leur donnoit plus de vivacité; mais il ne tarda pas à reconnoître les inconvéniens de ce secret dont il s'étoit d'abord applaudi. Le vernis ne se séchoit pas de lui-même, il falloit exposer les tableaux au feu ou à la plus grande ardeur du soleil. Un jour qu'il faisoit sécher ainsi un ouvrage peint sur bois & qui lui avoit donné beaucoup de peine, la chaleur fendit en deux le panneau. Le regret d'avoir perdu en un instant le fruit d'un long travail le fit recourir à de nouvelles opérations chymiques. Il rechercha si, par le moyen des huiles cuites, il ne pourroit pas parvenir à faire sécher ses vernis sans le secours du soleil ou du feu. Il se servit, dit M. Descamps, des huiles de noix & de lin comme les plus sécatives; & en les faisant cuire avec d'autres drogues, il composa un vernis beaucoup plus beau que le premier. De nouveaux essais lui apprirent que le

couleurs se mêloient plus facilement avec l'huile, qu'avec la colle ou le blanc d'œuf dont il s'étoit servi jusques-là, qu'elles conservoient, en se séchant, le même ton qu'elles avoient au moment du travail, & qu'elles avoient de l'éclat par elles-mêmes sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter un vernis. Tant d'avantages lui firent préférer sa nouvelle découverte à l'ancien usage de la colle ou de l'eau d'œufs, & la vivacité qu'elle prêtoit à ses tableaux ajouta beaucoup à sa réputation.

*Jean Van-Eyck* se fixa à Bruges, qui étoit alors une des villes de l'Europe les plus florissantes par le commerce; c'est à son séjour en cette ville qu'il doit le nom de JEAN DE BRUGES sous lequel il est plus connu que sous son nom propre. Il pouvoit à peine suffire à l'empressement des seigneurs Flamands & étrangers qui desiroient avoir de ses tableaux. L'un de ses ouvrages fut acheté par des marchands de Florence pour Alphonse, Roi de Naples, & fit le désespoir des peintres de l'Italie; mais *Antoine de Messine*, plus ardent que les autres, entreprit le voyage de Flandre pour tâcher d'obtenir l'amitié & le secret de l'auteur : nous avons vu, en parlant de l'école Florentine, que le succès récompensa son zèle.

*Jean de Bruges* peignoit le portrait, le paysage, l'histoire. Le plus considérable de ses tableaux est celui de Saint Jean qu'il fit pour Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne. On y compte trois cents trente têtes, toutes variées.

Son goût est sec, sa manière de draper est gothique de même que son dessin. Il ne savoit rendre par masses ni les cheveux des hommes, ni les crins des chevaux.

Au lieu d'unir & de fondre les couleurs, il employoit les couleurs pures & entières jusques dans les ombres. Cette manière fausse, ces tons cruds donnent à ses tableaux un éclat qui plaît encore, même aujourd'hui, à ceux qui n'ont aucune connoissance de l'art, & qui, de son temps, étoit généralement goûté.

*Jean de Bruges* est en Flandre le fondateur du métier de la peinture; *Rubens* doit y être regardé comme le vrai fondateur de l'art.

PIERRE-PAUL RURENS, originaire de la ville d'Anvers, naquit en 1577 à Cologne où la guerre civile avoit obligé son père de chercher une retraite. Ses parens qui ne le destinoient point aux arts lui firent étudier les lettres & il y fit autant de progrès que s'il eût été destiné à ne se distinguer que par elles. Il fut placé en qualité de page auprès de la Comtesse de Lalain; mais ayant perdu son père, il obtint de sa mère la permission de suivre le penchant qui l'entraînoit vers la peinture. On le plaça d'abord chez un paysagiste, & ensuite chez Adam Van-Oort, qui avoit alors de la réputation, mais qui dégradoit son talent par son humeur brutale & sa conduite crapuleuse. Le jeune *Rubens*, bientôt dégoûté d'un tel maître, le quitta pour *Ollave Van-Veen*, qu'on connoît sous le nom d'OTTO VENIUS & qui le premier fit connoître en Flandre les principes du bon goût, la grace, & l'intelligence du clair-obscur. Il étoit à la fois peintre, historien & poëte. *Rubens* trouva dans cette école des modèles de grace & de génie pittoresque, de couleur, de beauté de pinceau, de politesse, de bonté & d'élégance de mœurs, d'application à l'étude variée des lettres & des arts. Il ne la quitta



que pour passer en Italie ; & , comme il étoit noble d'origine , il entra au service du Duc de Mantoue en qualité de Gentilhomme. Cette place honorable & sans occupation lui donna une considération dont ne jouissent pas toujours les jeunes artistes , & qui cependant ne leur seroit pas inutile , & lui procura la facilité d'étudier sans distraction les ouvrages des grands maîtres.

Ses travaux furent utilement interrompus par un voyage qu'il fit en Espagne , à la cour de Philippe III , en qualité d'envoyé du Duc de Mantoue. L'envoyé ne resta pas oisif à la cour de Madrid ; il y fit un grand nombre de portraits & de tableaux d'histoire , & comme la considération sert à la fortune , il fut plus généreusement récompensé que s'il n'eût eu que la simple qualité d'artiste. On lui apprit que Jean , Duc de Bragance , qui n'étoit pas encore monté sur le trône de Portugal , desiroit le voir à Villa-Viciosa où il faisoit sa résidence. *Rubens* se mit en route ; mais avec un train si considérable que Bragance en fut effrayé : il ne se croyoit pas assez riche pour recevoir un artiste si fastueux , & lui envoya un Gentilhomme avec un présent pour le prier de remettre sa visite à un autre temps. *Rubens* refusa le présent , & continua sa route. » Mon dessein , dit-il , n'est pas de peindre à Villa-Viciosa , mais » de m'y amuser quelques jours , & j'ai apporté mille » pistoles que je compte y dépenser «.

Au retour de sa légation d'Espagne , le Duc de Mantoue l'envoya à Rome pour y copier les principaux ouvrages des grands maîtres. *Rubens* alla aussi à Venise étudier les grands coloristes , revint à Rome faire plusieurs tableaux d'autel , & passa à Gênes où il fit un long séjour & qu'il enrichit d'un grand nombre de

tableaux d'histoire & de portraits. Ce fut là qu'il apprit que sa mère étoit dangereusement malade ; à cette triste nouvelle, il quitta tous ses travaux & se hâta de retourner dans sa patrie ; mais il eut la douleur de n'être pas arrivé assez tôt pour rendre les derniers devoirs à celle qui lui avoit donné le jour. Dans son affliction, il fuit toutes les consolations qu'il pouvoit recevoir des hommes, & se renferma dans une retraite absolue à l'Abbaye de Saint-Michel d'Anvers, ne se permettant d'autre distraction que celle qu'il trouvoit dans le travail.

Mais le temps, qui détruit tout, use la plus profonde douleur. Quand celle de *Rubens* fut affoiblie, il voulut retourner à Mantoue, mais l'Archiduc Albert & l'Infante Isabelle s'efforcèrent de le retenir, & leurs efforts furent secondés par l'amour. *Rubens* fut fixé dans sa patrie par sa tendresse pour Elisabeth Brant dont il reçut la main. La maison qu'il se fit construire à Anvers étoit un palais ; elle étoit peinte en dehors. Le salon en forme de rotonde & éclairé par en haut, étoit orné de vases d'agate & de porphyre, de bustes & de statues antiques & modernes, & de tableaux des plus grands maîtres ; un riche médailler & des pierres précieuses gravées ajoutoit à la richesse de cette collection, qui sembloit plutôt celle d'un Prince que d'un particulier.

Le Duc de Buckingham, favori du Roi d'Angleterre, desira en posséder au moins une partie. On pensoit alors à rétablir la paix entre l'Angleterre & l'Espagne : *Rubens*, sujet de l'Espagne, devoit comme citoyen ne pas négliger une occasion de complaire à Buckingham : il consentit donc à lui céder une partie de ses richesses pour la somme de soixante mille florins, ou cent vingt

mille livres de France qui n'en vaudroient pas à présent moins de trois cent mille. Mais il fit auparavant mouler les figures de marbre & de bronze dont il contenoit à se défaire, & il remplaça par des tableaux de sa main les tableaux d'Italie qui avoient orné son salon & tous ses appartemens.

Il n'eut pas à se repentir de sa complaisance. Par sa liaison avec Buckingham & par ses talens, il devint un homme utile à l'état. L'Infante l'envoya en Espagne pour conférer avec Philippe sur les moyens de parvenir à la paix. Il reçut de ce Prince la dignité de Chevalier & celle de secrétaire de son conseil privé. Chargé des instructions nécessaires, & de lettres de créance qu'il gardoit secrètes, il passa à Londres en qualité de peintre voyageur, fut présenté au Roi, eut l'adresse de le sonder sur ses dispositions envers l'Espagne, & lui montra ses lettres quand il eut reconnu que ce Prince n'étoit pas éloigné de consentir à la paix. Le traité fut conclu, & un Ambassadeur plus illustre par ses titres & par sa naissance fut nommé par l'Espagne pour ratifier les opérations politiques du peintre. Charles, pour témoigner sa reconnoissance à *Rubens*, le décora du cordon de son ordre, & lui donna un riche diamant qu'il tira de son doigt. Craignant de ne l'avoir pas encore assez dignement récompensé, il le créa chevalier en plein parlement, lui donna la même épée dont il venoit de se servir pour cette cérémonie, & le renvoya chargé de présens. Philippe, à qui *Rubens* alla rendre compte de sa négociation, le fit Gentilhomme de sa chambre & l'honora de la clef d'or.

*Rubens* riche & chargé d'honneurs sembla ne continuer de peindre que pour suivre son goût ou pour se prêter aux desirs de ceux qui desiroient avoir de ses



ouvrages. Cette complaisance augmenta considérablement sa fortune. Un grand nombre d'habiles élèves avançoient d'après ses esquisses les tableaux qu'il entreprenoit & qu'il se contentoit de retoucher.

Il fut encore chargé dans la suite de différentes négociations avec les Provinces-unies, avec Marie de Médicis & Gaston d'Orléans lorsqu'ils se retirèrent à Bruxelles, avec Wladislas, Roi de Pologne, & avec d'autres Princes.

La nature lui avoit accordé les qualités qui servent à persuader & à plaire; la beauté de la taille & celle des traits, une physionomie noble & douce, un regard agréable, un son de voix flatteur, une éloquence naturelle. Il avoit joint à ces dons heureux les avantages qui peuvent s'acquérir par le travail; il savoit sept langues anciennes & modernes & avoit une grande étendue de connoissances variées. Il employoit à orner son esprit le temps même qu'il consacroit à son art, & avoit à côté de lui un Lecteur pendant qu'il peignoit. Avec tant de supériorité sur les autres peintres de son temps, il les forçoit à la lui pardonner & même à l'aimer, en affectant de se montrer leur égal & ne prenant sur eux d'autre avantage que celui de leur faire du bien. Il mourut en 1610, à l'âge de soixante-trois ans, dans un état de caducité prématurée qu'on peut attribuer à l'excès du travail.

Le nombre des ouvrages de *Rubens* est immense. Il peignoit l'histoire, le portrait, le paysage, les fruits, les fleurs, les animaux, & il étoit habile dans tous ces genres. Il inventoit facilement & exécutoit de même. On l'a vu souvent faire de suite plusieurs esquisses, toutes différentes, du même sujet.

Il aimoit les grandes compositions & il y étoit

propre. Il n'avoit pas, comme Raphaël, cette douce inspiration qui se manifeste par des effets doux & gracieux comme elle; mais il avoit cette fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, & qui se manifeste par des effets qui étonnent. Il sembloit que toutes les figures, tous les groupes qu'il imaginait, sortissent de son cerveau pour se porter sur la toile, & que, pour créer, il n'eût besoin que d'un acte de sa volonté.

On lui a trop injustement contesté la qualité de bon dessinateur. Son dessin étoit grand & facile, il connoissoit l'anatomie; mais la science cédoit chez lui à l'impétuosité de la conception, à la vivacité de l'exécution; il préféroit l'éclat des effets à la beauté des formes, & sacrifioit trop souvent la correction du dessin à la magie de la couleur. Enfin il avoit plus les qualités qui supposent une conception pleine de feu, que celles qui exigent une sagesse réfléchie, & une méditation profonde. Il avoit étudié l'antique, Michel-Ange, Raphaël; mais loin que ses études l'aient élevé jusqu'à la beauté idéale, il se tint à l'imitation de la nature flamande. Ses muscles sont bien attachés, les fonctions en sont bien accusées; mais ils sont plutôt gros & mollassés que fermes & charnus; ce défaut se remarque sur-tout dans ses corps de femmes, & il ne donne à leurs têtes que la beauté des belles Flamandes. Il est quelquefois maniéré dans les extrémités.

Il a su rendre plutôt de belles étoffes que jeter de belles draperies. Ses figures sont richement habillées, mais elles ne sont pas toujours, comme celles de Raphaël, savamment drapées: car, dans la langue des arts, il ne faut pas croire qu'*habiller* & *draper*

soient deux termes synonymes. Un peintre de portraits peut *habiller* très-bien ses figures, sans être capable de bien *draper* celles d'un tableau d'histoire.

On ne peut refuser à *Rubens* de la science dans l'expression : mais à prendre ses ouvrages en général pour marquer son caractère, & négligeant les exceptions, on pourra dire que ce n'est pas dans ses tableaux qu'il faut chercher ces expressions douces & attachantes qu'on admire dans *Raphaël*. Il étoit plutôt capable de peindre les fortes affections, que les affections calmes & paisibles ; il rendoit bien les convulsions de la nature, mais il n'auroit pas exprimé de même les tendres passions qui la rendent plus belle.

C'est principalement sur le coloris que l'on fonde sa gloire. Cependant il n'a pas surpassé, il n'a pas même égalé dans cette partie le *Titien*. Il mérite sur-tout la palme, pour la grandeur, l'impétuosité, la variété de sa composition. Il est le premier des peintres d'apparat, & l'un des premiers de ceux qui parlent aux yeux : la puissance de son art va jusqu'à l'enchantement.

Il a plus d'expression que le *Titien*, il est plus brillant & moins vrai, & il lui cède pour le choix des formes, quoique le *Titien* lui-même n'ait pas été loué pour ce choix.

Il cherchoit plus que le *Corregé* les prestiges du clair-obscur ; mais il n'en avoit peut-être pas autant la vraie, la profonde science. Il étonnoit plus ; mais le *Corregé* est peut-être plus admirable en n'employant que des moyens plus simples.

La manière de peindre de *Rubens* étoit de poser chaque teinte en sa place, & près l'une de l'autre, & de n'en faire le mélange que par un léger travail de la



brosse; on connoît, on lit dans ses ouvrages la manœuvre de l'ouvrier. Le *Titien* fondeit tellement ses teintes que, comme dans la nature, on ne peut marquer où elles commencent & où elles finissent: l'effet se remarque, le travail est caché. Ainsi *Rubens* est plus éclatant, & le *Titien* plus harmonieux. Dans cette partie, *Rubens* appelle plus; le *Titien* arrête davantage. Les carnations du *Titien* semblent des chairs véritables; celles de *Rubens* sont brillantes comme du satin: quelquefois ses teintes sont si fortes & si séparées les unes des autres qu'elles semblent des taches. Le *Titien* est parvenu à l'harmonie par l'infinie variété de ses teintes qui se confondent les unes dans les autres; *Rubens* ne sembloit arriver à cet accord qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Quelquefois ces reflets outrés font paroître chez lui les corps comme s'ils étoient diaphanes.

Mais laissons parler sur *Rubens* un artiste célèbre. « On peut considérer ce peintre, dit M. Reynolds » comme un exemple remarquable d'un esprit qui se » montre le même dans les différentes parties de l'art. » Cet accord des différentes parties est si grand dans » ses ouvrages, qu'on peut dire que s'il avoit été plus » parfait ou plus vrai dans quelques unes d'elles, ses » ouvrages n'auroient pas eu cette perfection d'en- » semble qu'on y trouve. Si, par exemple, il avoit mis » plus de pureté & de correction dans son dessin, son » défaut de simplicité dans la composition, dans le coloris & dans le jet des draperies nous frapperoit » davantage. L'art se fait trop appercevoir dans sa » composition; ses figures ont de l'expression, & leurs

» attitudes sont pleines d'énergie ; mais elles manquent  
 » de simplicité & de noblesse. Son coloris , partie  
 » dans laquelle il excelloit sur-tout , est néanmoins  
 » trop brillant & trop varié. Ses ouvrages manquent en  
 » général , & en égale proportion , de cette délicatesse  
 » dans le choix & de cette élégance dans les idées qui  
 » sont nécessaires pour parvenir à la plus grande per-  
 » fection de l'art ; mais c'est à ce défaut qu'on peut en  
 » quelque sorte attribuer l'éclat dont brille dans ses  
 » compositions la beauté de son style inférieur. Il  
 » est vrai que la facilité avec laquelle il inventoit ,  
 » la richesse de sa composition , l'éclat séduisant & la  
 » beauté de son coloris éblouissent à tel point la vue ,  
 » qu'aussitôt qu'on a ses ouvrages devant les yeux , on  
 » ne peut s'empêcher de croire que ces beautés ra-  
 » chettent amplement ses défauts »

Le tableau de la descente de croix à Anvers est regardé comme le chef-d'œuvre de Rubens. Deux hommes d'un mérite différent en ont parlé. L'un en a décrit un accessoire , & a mis quelque chaleur dans sa description ; l'autre en a décrit la figure principale avec tout le feu qui animoit Rubens au moment où il la peignoit.

» *Rubens* , dit l'abbé Dubos , sans mettre des diables  
 » à côté de son mauvais Larron , comme l'avoient  
 » pratiqué plusieurs de ses devanciers , n'a pas laissé  
 » d'en faire un objet d'horreur... On voit par la meur-  
 » trissure de la jambe de ce malheureux , qu'un bour-  
 » reau l'a déjà frappée d'une barre de fer qu'il tient à  
 » la main... Le mauvais Larron s'est soulevé sur son  
 » gibet , & dans cet effort que la douleur lui a fait faire ,  
 » il vient d'arracher la jambe qui a reçu le coup , en  
 forçant

» forçant la tête du clou qui tenoit le pied attaché  
 » au poteau funeste. La tête du clou est même chargée  
 » des dépouilles hideuses qu'elle a emportées en dé-  
 » chirant les chairs du pied à travers lequel elle  
 » a passé. *Rubens* qui savoit si bien en imposer à l'œil  
 » par la magie de son clair-obscur, fait paroître le  
 » corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet  
 » effort.... On voit de profil la tête du supplicé,  
 » & sa bouche, dont cette situation fait encore mieux  
 » remarquer l'ouverture énorme, les yeux dont la  
 » prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que  
 » le blanc sillonné de veines rougeâtres & tendues,  
 » enfin l'action violente de tous les muscles de son  
 » visage, font presque ouïr les cris horribles qu'il  
 » jette ».

On peut lire ci-dessus, *article CONVENANCE*, ce que  
 M. Falconet a écrit sur la figure principale du même  
 tableau.

« Pourquoi, dit ailleurs le même artiste, la Judith de  
 » *Rubens* fait-elle frémir ? Pourquoi laisse-t-elle dans  
 » l'imagination des traces profondes ? C'est qu'il a  
 » montré une bouchère qui hache le cou d'un homme  
 » endormi. Le sang jaillit sur les bras de l'exécutrice,  
 » Holopherne lui mord deux doigts de la main qu'elle  
 » appuie sur son visage. *Rubens* a peint une Juive inf-  
 » pirée ; il a déployé toute l'horreur du sujet. Peignez  
 » les mœurs, le caractère des personnes, des nations ;  
 » vous peindrez la nature ».

L'école Flamande dont *Rubens* est le plus grand  
 maître, joint à l'éclat de la couleur & à la magie du  
 clair-obscur, un dessin savant quoiqu'il ne soit pas fondé  
 sur le choix des plus belles formes, une composition qui



a de la grandeur, une certaine noblesse dans les figures; des expressions fortes & naturelles; enfin, une sorte de beauté nationale qui n'est ni celle de l'antique, ni celle de l'école Romaine ou Lombarde, mais qui est capable & même digne de plaire.

L'ÉCOLE HOLLANDOISE, si l'on veut en parler en général & sans avoir égard à de nombreuses exceptions, ne possède de tous ces avantages que celui de la couleur. Loin de s'occuper de la beauté des têtes & de celle des formes, elle semble se plaire à l'imitation des formes les plus basses, des têtes les plus ignobles. Les sujets les plus abjects sont ceux qu'elle préfère, des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes de payfans grossiers. Elle réussit à rendre les expressions; mais ce sont celles des passions qui rabaisent l'humanité & non celles des affections qui l'anoblissent: on diroit qu'elle s'est fait un art de dégrader à la fois l'ame & le corps de l'homme. C'est cette école dont aujourd'hui les ouvrages sont les plus recherchés en France.

Il faut convenir qu'elle a, dans certaines parties de l'art, des succès qui la distinguent. Si elle ne choisit qu'une nature basse pour objet de son imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité, & la vérité a toujours droit de plaire. Ses ouvrages sont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux. Elle réussit à produire non les effets les plus savans & les plus difficiles du *clair-obscur*; mais ceux qui sont les plus piquans: tels que ceux d'une lumière étroite dans un espace renfermé & de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune ou par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandois

entendent bien l'art des dégradations de la couleur , celui des oppositions , & sont par ce dernier moyen parvenus à peindre la lumière elle-même. Ils n'ont pas de rivaux dans la peinture du paysage considéré comme la représentation fidelle , & , s'il est permis de parler ainsi , le portrait d'une campagne particulière ; mais ils sont loin d'égaler le Titien , le Poussin , Claude le Lorrain , &c. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre , & dont les tableaux , au lieu d'être la représentation topographique de certains lieux , sont le résultat composé de toutes les richesses que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination , & de toutes celles qu'ils ont observées dans la nature. Les Hollandois se distinguent aussi par la représentation des perspectives , des ciels , des marines , des animaux , des fruits , des fleurs , des insectes , & par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle , de la couleur & un pinceau précieux est de leur ressort.

Au reste *la Hollande* a produit de bons peintres d'histoire , tels qu'Octave Van-Veen ou *Otto-Vénus* , qui étoit de Leyde , d'excellens peintres de portraits en grand , tels que *Vander-Helft* , l'émule & peut-être le vainqueur de Vandick : mais ce n'est point par le caractère de ces grands artistes qu'il faut spécifier le *style hollandois*.

On ne trouvera pas non plus l'origine de ce style dans LUCAS DE LEYDE , qui cependant , par le temps où il a vécu , doit être regardé comme le patriarche de l'école *Hollandoise*. Sa manière appartient plutôt au style gothique , qui étoit celui des premiers peintres Allemands ses contemporains. Il naquit à Leyde en

1494. Son père , nommé Hugues Jacobs , fut son premier maître. Il est du petit nombre des hommes célèbres à qui la nature s'est plu à épargner le temps de l'enfance : ses premiers jeux furent l'étude de la peinture & de la gravure ; dès l'âge de neuf ans , il mit au jour des sujets que lui-même avoit composés , & trois ans après il étonna les connoisseurs & les artistes par l'histoire de Saint-Hubert , peinte en détrempe. Son estampe de la tentation de Saint-Antoine qu'il grava à l'âge de quinze ans , est d'une invention plus agréable que celle de Callot ; il y a représenté le démon qui a pris pour séduire le Saint la figure d'une jolie femme. L'estampe de la Conversion de Saint-Paul qu'il grava la même année est estimée par la justesse de l'expression , par des ajustemens vrais à la fois & pittoresques , & par l'intelligence du burin.

Il a su éviter la confusion & répandre une grande vérité dans ses sujets d'histoire , & il a surpassé *Albert Durer* dans la composition parce qu'il avoit mieux approfondi les principes de l'art. Les peintres peuvent puiser ces principes même dans ses ouvrages gravés , & à peine pourroient-ils , avec le secours des couleurs , surpasser les effets de perspective aérienne qu'il a exprimés par le seul secours du burin. C'est la justice que lui rend Vasari , qu'on ne soupçonnera pas d'avoir voulu flatter un artiste qui n'étoit pas Florentin. Mais comme un peintre ne peut réunir au même degré toutes les parties de son art , *Lucas* le cédoit à *Albert* dans la science du dessin.

Il peignoit à l'huile , en détrempe , & sur verre ; il traitoit l'histoire , le paysage & le portrait. On conféra de lui , à l'Hôtel-de-ville de Leyde , un tableau



Du Jugement dernier d'une belle composition & d'un détail immense. Les femmes sur-tout y sont délicatement peintes, & les carnations en sont agréables & vraies. On voit, par cet ouvrage, avec quel soin il avoit étudié la nature. Si l'on se plaint que ses figures tranchent trop durement avec les fonds, sur-tout du côté de la lumière, il faut lui pardonner ce défaut qui est plutôt celui du tems où vivoit l'artiste qu'un vice qui lui fût particulier. Ses tableaux en général sont bien peints, & le fini le plus soigné n'y nuit pas à la légèreté de la touche. Sa couleur est fraîche, ses compositions riches, ses ordonnances variées, ses paysages bien touchés.

Le travail opiniâtre de *Lucas* fut récompensé par la fortune. Il fit somptueusement le voyage de la Flandre & de la Hollande pour voir les artistes dont il ne connoissoit que les talens, & leur donna des fêtes à Middelbourg, à Gand, à Malines, à Anvers. On croit que des peintres jaloux de sa réputation l'empoisonnèrent à Fleissingue; on fait du moins qu'il ne mena depuis qu'une vie languissante; mais le véritable poison qui lui donna la mort fut peut-être l'application excessive qu'il avoit prise dès son enfance. L'état de langueur auquel il étoit réduit ne put le forcer au repos, & quand il n'eut plus la force de se lever, il continua ses travaux dans son lit. Il mourut en 1533, à l'âge de trente-neuf ans, n'ayant joui que d'une courte vie si on la mesure au nombre de ses années, mais d'une vie fort longue si on la mesure au nombre de ses ouvrages. Quoique la nature ne lui ait guère accordé que la moitié de la vie ordinaire des hommes, il exerça pendant trente ans ses talens déjà formés, & c'est à-peu-près tout le temps que

consacrent à leur art les artistes même qui parviennent à la vieillesse.

Si l'on considère la peinture en petit comme un des caractères particuliers de l'*École Hollandoise*, on pourra regarder comme son fondateur CORNEILLE POLEMBOURG né à Utrecht en 1586 & mort en 1661. Il possédoit la couleur, la finesse de touche, l'entente du clair-obscur qui distinguent cette école. On peut ajouter à ces caractères le peu de correction dans le dessin.

Mais si le choix d'une nature basse entre dans les caractères du style Hollandois, on trouvera ce caractère bien marqué dans le célèbre REMBRANDT VANRYN, & il y est d'autant plus choquant que souvent ses compositions auroient exigé de la noblesse. Il étoit fils d'un meunier, & naquit dans un moulin situé près de Leyde sur les bords du Rhin, ce qui lui a fait donner le nom de *Vanryn* au lieu de celui de *Guerretz*, qui étoit le nom de sa famille.

Son père qui lui trouva de l'esprit voulut le consacrer aux lettres, & l'envoya faire ses études à Leyde : mais le jeune *Rembrandt* y fit peu de progrès. Son goût le portoit vers le dessin, & il obtint de quitter l'école latine pour une école de peinture. On n'est pas d'accord sur les artistes qu'il eut pour maîtres, ou plutôt ses véritables maîtres furent ses heureuses dispositions & la nature.

C'étoit elle seule qu'il consultoit : le moulin de son père étoit son atelier, les gens du peuple qui y fréquentoient, ses modèles, & la sorte d'éducation qu'il recevoit au moulin, le terme de ses idées. Il étudioit la figure grottesque d'un bon paysan de Hollande, ou

celle d'une grosse servante de taverne, comme les grands maîtres de l'Italie ont étudié l'Apollon du Belvedere ou la Vénus de Médicis. Ce n'étoit pas le moyen de s'élever aux nobles conceptions de Raphaël; c'en étoit un de parvenir à l'imitation du vrai dans le genre populaire.

La réputation quelquefois si difficile à acquérir, & qu'on voit trop souvent se refuser au mérite s'il n'est pas secondé par l'intrigue, vint avec la fortune le chercher dans son moulin. Souvent appelé à Amsterdam pour y faire des portraits, il alla s'établir dans cette ville, & y fut surchargé d'ouvrages & d'élèves.

Mais en changeant de résidence, il conserva sa manière de vivre, ne fréquenta que des gens du peuple, ne chercha de récréation que dans la crapule, ne vit dans l'argent que lui rapportoient ses travaux que le plaisir d'en amasser & choisit une jolie paysanne pour la compagne de sa vie. Ainsi, ses idées sur son art, restèrent les mêmes que celles qu'il avoit conçues au moulin de son père. Il s'occupa toujours de l'imitation de la nature basse dont il aimoit à s'entourer, & ses caprices furent pour lui l'idéal de l'art. Il ne connoissoit guère de l'antique que le nom, & ne prononçoit ce nom que pour s'en moquer. Il rassembloit de vieilles armures, de vieux vêtemens étrangers ou bizarres; dont il se plaisoit à affubler plutôt qu'à draper ses modèles, & il appelloit cela ses antiques.

Mais laissons parler sur cet artiste un homme de l'art, M. Descamps, qui a vu un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. « Tout ce que Rembrandt a composé, dit-il, » est sans noblesse : c'étoit un génie plein de feu qui » n'avoit aucune élévation. Ses habillemens ne sont



» que bizarres , & plus ressemblans à une mascarade  
 » qu'à ceux des nations qu'il a voulu représenter. Il  
 » n'a pas fait autant de tableaux d'histoire que de  
 » portraits , & les tableaux d'histoire que nous con-  
 » noissons de lui sont la plupart aussi ridicules aux  
 » yeux des savans qu'ils sont admirés par les peintres.

« Si l'on en excepte ses portraits , sa façon de dessiner  
 » n'est guère supportable ; encore n'en faisoit-il bien  
 » que les têtes , & il sentoît si bien son incapacité à  
 » dessiner les mains , qu'il les cachoit le plus qu'il  
 » pouvoit. Pour éviter la difficulté , j'ai vu de ses ta-  
 » bleaux où quelques traces de brosse , qu'on ne dis-  
 » tingue pas trop de près , représentent à une certaine  
 » distance des mains , à la vérité peu décidées , mais  
 » qui sont cependant presque autant d'effet que si le  
 » peintre y avoit mis plus de soin. Ses têtes de femmes  
 » n'ont assurément pas les graces du beau sexe. Quand  
 » il a essayé des figures nues , il n'y a mis aucune  
 » correction ; elles sont courtes , les formes outrées  
 » ou maigres , les emmanchemens lourds , les extrémités  
 » trop petites ou trop grandes , & toutes manquent  
 » dans les proportions.

» Il n'a dû son talent qu'à la nature , & à son instinct.  
 » S'il a quelquefois approché du beau , ç'a été moins  
 » par réflexion que par hazard , & par son assujettisse-  
 » ment à suivre pas à pas la nature. Il ne faut pas  
 » croire que n'ayant pas été à Rome , il n'ait pas connu  
 » les grands maîtres d'Italie : il avoit sous les yeux  
 » d'amples recueils qui auroient dû changer sa manière ,  
 » ou du moins la corriger ; mais il admiroit tout &  
 » ne profitoit de rien.

» A voir la touche hardie des ouvrages de ce maître ,

» on est tenté de croire qu'il travailloit promptement ;  
» mais l'incertitude où le laissoit , sur le choix des ar-  
» titudes & du jet des draperies , son peu d'usage & de  
» connoissance des belles choses , lui faisoit perdre le  
» feu de ses idées. Il changeoit quatre & cinq fois la  
» tête d'un portrait , & on eût renoncé à se faire peindre ,  
» si la vérité & la force de son pinceau n'eussent pas  
» dédommagé de l'impatience que caufoit souvent le  
» peintre.

» *Rembrandt* est en même-tems un dessinateur mé-  
» diocre , & un peintre qu'on peut égaler aux plus  
» grands maîtres pour la couleur , la touche , & le  
» clair-obscur. Il semble qu'il eût inventé l'art , si l'art  
» n'avoit pas été trouvé. Il s'étoit fait des règles & une  
» pratique sûre de la couleur , de son mélange , & des  
» effets des différens tons. Il aimoit les grandes opposi-  
» tions de la lumière aux ombres , & il en poussa loin  
» l'intelligence. Son atelier étoit disposé de façon  
» que , d'ailleurs assez sombre , il ne recevoit la grande  
» lumière que par un trou , comme dans la chambre  
» noire : ce rayon vif frappoit au gré de l'artiste sur  
» l'endroit qu'il vouloit éclairer. Quand il vouloit ses  
» fonds clairs , il passoit derrière son modèle une toile  
» de la couleur du fond qu'il jugeoit convenable , &  
» cette toile participant au même rayon qui éclairoit  
» la tête , marquoit sensiblement la dégradation que le  
» peintre augmentoit suivant ses principes.

» La façon de faire de *Rembrandt* est une espèce  
» de magie. Personne n'a plus connu que lui les effets  
» des différentes couleurs entr'elles , n'a mieux distin-  
» gué celles qui sont amies de celles qui ne se con-  
» viennent pas. Il plaçoit chaque ton en sa place , avec

» tant de justesse & d'harmonie, qu'il n'étoit pas  
 » obligé de les mêler & d'en perdre la fleur & la  
 » fraîcheur. Il préféroit de les glacer de quelques tons  
 » qu'il glissoit adroitement par-dessus pour lier les  
 » passages des lumières & des ombres, & pour adoucir  
 » des couleurs crues & trop brillantes. Tout est chaud  
 » dans ses ouvrages; il a su par une entente admirable  
 » du clair-obscur, produire presque toujours des effets  
 » éclatans dans ses tableaux.

» Il ébauchoit ses portraits avec précision & avec  
 » une fonte de couleur qui lui étoit particulière: il  
 » revenoit sur cette préparation par des touches vigou-  
 » reuses, & chargeoit quelquefois les lumières d'une  
 » telle épaisseur de couleur, qu'il sembloit vouloir  
 » plutôt modeler que peindre. On cite de lui une tête  
 » où le nez a presque autant de saillie que le nez na-  
 » turel qu'il copioit ».

On parle beaucoup de ce nez saillant, mais aucun  
 de ceux qui en parlent ne dit l'avoir vu, & l'on peut  
 prendre ce récit pour un conte ou pour une forte exa-  
 gération. Il est certain du moins que *Rembrandt* étoit  
 fort loin de peindre d'une manière lisse & léchée.  
 Quelques personnes blâmoient devant lui sa manœuvre  
 heurtée: « un tableau, leur répondit-il brusquement,  
 » n'est pas fait pour être flairé, l'odeur de la peinture  
 » n'est pas saine ».

Il y eut cependant un temps où il finissoit ses ta-  
 bleaux autant que *Miris*, & il joignoit à ce grand  
 fini tout le feu, toute la force qu'on admire dans  
 ses ouvrages heurtés. L'amour du gain le fit changer  
 de pratique, & le caprice lui fit souvent outrer sa nou-  
 velle manière. Quelquefois il s'attachoit à finir avec



Le plus grand soin les parties les plus indifférentes du tableau, & il se contentoit d'indiquer les autres par quelques traînées de brosse. Ceux qui lui demandoient des tableaux auroient été mal reçus à se plaindre de ces bizarreries, qu'il prétendoit quelquefois ériger en principes. « Un tableau est fini, disoit-il, quand » l'auteur a rempli le but qu'il s'est proposé ».

Telle est la puissance d'un grand talent dans quelques parties de l'art, que *Rembrandt*, avec ses énormes défauts, doit être compté parmi les plus grands peintres, & qu'on pourroit même le regarder comme le premier des peintres, à ne considérer que la peinture proprement dite, & la détachant de l'art du dessin qui lui est si intimement associé. Il faut observer que si *Rembrandt* ignoroit ou négligeoit des parties essentielles de son art, il connoissoit l'expression, qui seule peut animer les ouvrages des artistes. Ses expressions ne sont pas nobles, mais elles sont vraies, vives & savantes.

Il mérite une place honorable parmi les graveurs. Il y a de lui des estampes dont le travail est singulièrement négligé, d'autres où il n'est qu'égratigné, d'autres encore, & ce sont les plus recherchées des amateurs, où il ne peut être distingué, & où il n'a par conséquent de valeur, que celle de l'effet qu'il produit : mais *Rembrandt* est admirable dans des têtes gravées où sa pointe a tout le charme, tout l'esprit de celle de Labelle avec une science supérieure.

Quoique plusieurs de ses planches soient datées de Venise, charlatanerie qu'il employoit pour en augmenter le prix, on sait qu'il n'a jamais quitté la Hollande ; il est mort à Amsterdam en 1674, à l'âge de soixante-huit ans.

JEAN DE LAER, qui a peint en petit, & qui a choisi ses sujets dans la vie commune, mérite une place distinguée dans l'école de Hollande. Il naquit à Laaren, près de Narden, en 1613, commença les études de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner à Rome. Comme il étoit fort mal fait, les Italiens le nommèrent BAMBOZZO, d'où les François ont fait le mot *Bamboche*, & c'est du sobriquet donné à ce peintre que les tableaux de petites figures, qui ne représentent que des actions communes, sont nommés *bambochades*. Il peignoit des chasses, des attaques de voleurs, des foires, des fêtes publiques, des paysages, des vues maritimes; il ornoit ses tableaux d'architecture ruinée, & les enrichissoit de figures d'hommes & d'animaux. Il avoit un dessin correct & une couleur vigoureuse. Il est mort à l'âge de soixante ans.

*Van-Ostade*, quoique né à Lubeck, *Gérard Dow*, *Metzu*, *Miris*, *Wouwermans*, *Berghem* & le célèbre peintre de fleurs *Van-Huysum*, appartiennent à l'école de Hollande.

La plupart des écoles dont nous venons de parler n'existent plus. L'Italie seule en avoit quatre; il ne lui reste qu'un fort petit nombre d'artistes connus des étrangers. On chercheroit vainement en Flandre l'école de Rubens. Si l'école *Hollandoise* existe encore, elle n'est pas connue hors de la Hollande. Un artiste Allemand, *Mengs* s'est rendu célèbre de nos jours; mais c'est en Italie sur-tout qu'il a formé & exercé son talent, & il appartient bien plus à l'Italie qu'à l'Allemagne. *M. Diétrich*, autre Allemand, est connu des étrangers, & c'est un honneur que n'obtiennent pas les talens ordinaires. Mais deux artistes séparés ne forment

pas ce qu'on appelle une *école*. L'*école Française* a paru quelque tems expirante; mais elle se relève avec un nouvel éclat par les principes & les ouvrages d'un maître sage & savant, & de ses élèves qui sont aujourd'hui des maîtres. Jamais, depuis le Sueur, la France artiste n'a pu concevoir de plus belles espérances.

Une nouvelle ÉCOLE s'est formée de nos jours en Europe, celle d'ANGLETERRE. Elle réside dans l'Académie de Londres instituée en 1766 par lettres-patentes de Sa Majesté Britannique, & formée seulement en 1769. Encore voisine de son berceau, elle s'annonce par de grands succès, & mérite d'autant mieux d'être applaudie, & d'exciter même l'émulation de ses aînées, que les parties qui la distinguent sont les plus nobles parties de l'art; la sagesse de la composition, la beauté des formes, l'élévation des idées, & la vérité des expressions. Cette *école* ne nous est encore connue que par des estampes; mais des artistes qui en ont vu plusieurs tableaux nous ont assuré que, dans quelques uns de ses maîtres, elle joint la couleur aux parties plus sublimes de l'art, & que son coloris moins éclatant que celui des maîtres Flamands ou Vénitiens, tient beaucoup de l'*école Lombarde*. M. REYNOLDS, Président de l'Académie de Londres, est connu par ses discours sur les arts dont nous faisons un usage fréquent, & toute l'Europe a recherché l'estampe gravée d'après son tableau du Comte Ugolino. Les amateurs des arts connoissent aussi par des estampes les talens de MM. WEST, KOPLEY, GENS BOROUGH, BROWN, &c. On dit que l'*école Angloise* a d'excellens peintres de chevaux.

On peut reconnoître dans toutes les *écoles* la cause



du caractère qui les distingue : dans l'école *Romaine*, l'excellente éducation de ses premiers artistes, & les chefs-d'œuvre de l'art antique trouvés dans les ruines de l'ancienne Rome ; dans l'école *Vénitienne*, la magnificence que répandoit à Venise le commerce de l'Orient, la fréquence des fêtes & des mascarades, l'obligation où se sont trouvés fort souvent les artistes, de peindre des personnes qui étoient vêtues des plus brillantes étoffes ; dans l'école *Hollandoise* la vie ordinaire de ses artistes, qui fréquentoient sur-tout les tavernes & les ateliers des artisans grossiers, qui voyoient sur-tout des figures basses & grotesques, & qui étoient souvent témoins des effets que produit une lumière étroite, naturelle ou artificielle dans des lieux fermés. La beauté doit entrer dans le caractère de l'école *Angloise*, parce qu'elle est assez commune en Angleterre pour frapper sans cesse la vue des artistes. Si cette beauté n'est pas précisément celle de l'antique, elle ne lui est peut être pas inférieure. L'école *Angloise* se distinguera par la vérité de l'expression, parce que la liberté nationale laisse aux passions tout le jeu de la nature. Elle conservera la simplicité, & ne se gâtera pas par une affectation théâtrale, par les mignardises des fausses graces, parce que les mœurs angloises conservent elles-mêmes de la simplicité.

Regardez le portrait d'une Française peinte par un François ; vous y trouverez le plus souvent, pour toute expression, un souris commandé, que les yeux & le front ne partagent pas, & qui ne vous indique aucune affection de l'ame. Regardez le portrait d'une Angloise peinte par un Anglois ; vous y trouverez le plus souvent une expression naïve qui vous fera connoître le

caractère de la personne représentée. ( *Article de M. LEVESQUE* ).

## E F

**EFFET.** ( subst. masc. ) Ce mot signifie proprement le produit d'une cause. Dans les ouvrages des arts, il se dit de l'apparence qui résulte de ces ouvrages, & se prend en bonne ou mauvaise part : *ce tableau est d'un bel effet, cette lumière est d'un effet trop dur*. Mais quand il n'est restreint par aucune épithète, il se prend toujours en bonne part. C'est louer un tableau que de dire qu'il fait *de l'effet*.

*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.* ( Les savans comprennent la raison de l'art; les ignorans n'en sentent que le plaisir. ). *L'effet* pour celui qui considère un ouvrage de peinture est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.

Il est inutile de s'étendre sur la première signification de ce mot. La sensation & le sentiment qu'éprouvent ceux qui regardent des tableaux dépendent d'une infinité de choses qui leur sont absolument relatives, indépendamment de celles qui regardent l'artiste.

Quant à *l'effet* observé relativement au peintre, voici quelques réflexions qu'il est bon de suggérer à ceux qui ne sont point assez avancés pour les avoir faites. L'art de la peinture est composé de plusieurs parties principales, chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière, qui est son *effet* propre.

*L'effet* du dessin est d'imiter les formes; celui de la

couleur, de donner à chaque objet la nuance qui le distingue des autres; le clair-obscur imite les *effets* de la lumière, & ainsi des autres parties de l'art. La réunion de ces différens *effets* particuliers cause une impression qu'on nomme *l'effet du tout ensemble*.

Il est donc essentiel pour parvenir à conduire un tableau à un effet juste & général, à une unité d'effet, que toutes ses parties tendent à un seul point. Mais quelle est la partie de l'art qui doit commander, qui doit fixer le but auquel toutes doivent tendre & arriver? C'est *l'invention*, puisque c'est elle qui agit la première dans l'esprit du peintre, lorsqu'il médite un ouvrage & que celui qui commenceroit à peindre, sans avoir bien décidé ce qu'il représentera, ressembleroit à un homme qui voudroit regarder avant d'avoir ouvert les yeux. C'est l'invention qui règne sur tous les genres de peindre; c'est elle qui les a créés & qui les reproduit; elle doit donc décider de *l'effet* qui doit résulter de chacun de ces genres.

*L'effet* du tableau d'histoire consiste dans l'expression exacte des actions & des passions; celui du portrait, dans la ressemblance des traits; celui du paysage, dans la représentation des sites, & celui d'une peinture de marine, dans celle des eaux.

Mais dans chacune des parties qui constituent l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot *effet*, lorsqu'il n'est accompagné d'aucune épithète, une expression juste, grande, majestueuse, forte.

Ainsi *l'effet* dans le dessin, est un contour hardi qui exprime sensiblement des formes que l'artiste connoît parfaitement, & qu'il ne fait souvent qu'indiquer habilement. La liberté, la confiance avec lesquelles il rappelle



l'appelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée font dire que c'est un dessin d'*effet*. C'est ainsi que Michel-Ange, en traçant une *figure*, savoit exprimer quelquefois par le simple trait, la conformation des membres, leur juste émanchement, l'apparence des *muscles*, les enchâssements des yeux, les plans sur lesquels les os de la tête sont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement résulter de la justesse de toutes ces combinaisons. Avec le secours de quelques hachures, il pouvoit indiquer aux yeux exercés dans l'art de la peinture, l'*effet* du clair-obscur & l'on pourroit dire même celui de la couleur; un dessin de cette espèce est ce qu'on appelle un dessin du *plus grand effet*.

L'*effet* particulièrement appliqué au coloris, est celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illusion prompte & sensible.

La couleur locale est la couleur propre & distinctive de chaque objet : elle a, dans la nature, *quand la lumière est favorable*, une force & une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes justes & bien exercés dans les moyens de l'art peuvent y prétendre, mais l'écueil qui sur cette mer difficile est le plus fameux par les naufrages, c'est cette habitude de tons & de nuances qui s'enracine, sans que les peintres s'en apperçoivent, par une pratique répétée & qui, renaissant dans tous leurs ouvrages, fait dire de plusieurs artistes, qu'ils ont peint gris, ou roux; que leur couleur ressemble à la brique; qu'elle est rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut, si favorable à ceux qui, sans principes, veulent distinguer les manières des maîtres, est une

preuve de l'infériorité de l'imitation de l'artiste. La nature n'est précisément ni dorée, ni argentée : elle n'a point de couleur parasite ; ses nuances sont des mélanges de couleurs rompues, reflétées, variées, & celui qui aspire à l'*effet* par la couleur, n'en doit avoir aucune à lui.

On peut rendre plus frappant l'*effet* de la couleur, par la disposition des lumières ; mais des périls menacent encore ceux qui se fondent sur ce secours. Le desir d'exciter l'attention par des *effets*, inspira au Caravage d'éclairer ses modèles d'une manière qui se rencontre rarement dans la nature : le jour qu'il faisoit descendre par des ouvertures ménagées avec art, offroit à ses yeux des lumières vives, mais tranchantes. Il en résulta, dans les imitations qu'il en fit, des *effets* plus singuliers qu'agréables ; les oppositions trop dures, les ombres devenues noires, ont rendu, avec le tems, ses tableaux de deux seules couleurs, le blanc & le noir y dominant, & ces ombres ténébreuses que sa prétention à un certain effet a répandues sur ses ouvrages, ont enveloppé dans leur obscurité les parties excellentes, dont cet habile Artiste devoit tirer sa gloire. Il est donc de justes bornes qui limitent la perfection en tout genre, & les excès sont ses ennemis redoutables.

Au reste, un tableau qui offre un effet général, produit sur tout le monde une sensation intéressante, comme une pièce de théâtre intéresse, lorsqu'il y domine une intention marquée, une moralité & un caractère auquel toutes les parties concourent.

Le caractère doit être exprimé par les principaux traits qui le distinguent, par l'art de la disposition des objets, par leur enchaînement, leurs rapports & les oppositions

qui leur conviennent. Quoique la nature semble autoriser l'excès des détails, cet excès est un obstacle à l'effet théâtral, & à l'effet pittoresque.

Cependant, cette observation n'autorise pas à les soustraire indistinctement, mais à choisir ceux qui sont essentiels ou favorables, pour établir ou rendre plus frappant le caractère qui doit dominer. Se déterminer avec justesse, c'est le propre d'un génie grand, qui dans ce choix, embrasse les détails d'un objet, mais qui ne s'arrête qu'à ce qui lui convient. Il ne se laisse point séduire parce qu'il ne perd jamais de vue le but où il tend. Un peintre d'effet, est ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie, lorsqu'il est supérieur, dévoile la science des effets; la poésie, ainsi que la peinture, la musique, ainsi que les deux sœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voie à des succès éclatans & à cette approbation générale, qui est si flatteuse. Les autres parties auront des admirateurs, les grands effets réuniront tous les suffrages. L'hommage qu'on leur rend est, pour ainsi dire, involontaire: il ne doit rien à la réflexion; c'est un premier mouvement. (Article de M. WATELET).

EFFET. Les vues ingénieuses que renferme l'article qu'on vient de lire, ont besoin d'être accompagnées de principes plus positifs: ils nous seront fournis par un professeur de l'art.

Quoique les principes des effets soient écrits dans la nature, il faut, pour les y lire & les imiter exactement, faire attention que soit qu'on éclaire une figure du jour naturel, ou d'une lumière artificielle, il doit y avoir un premier clair, qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé sur la partie la plus



propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété, mais on doit le rappeler sur la figure par des échos qui empêchent qu'étant seul, il ne produise une crudité désagréable.

La principale lumière étant ainsi bien distribuée, on aura soin de la faire valoir par de grandes parties de demi teintes qui la surpassent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de masses d'ombre qui équivalent en étendue & le volume que la lumière occupe, & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le lecteur, & sur-tout les artistes que, par masses d'ombre, nous n'entendons pas ici des masses noires, mais de simples privations de lumières, des parties sourdes qui doivent leur vigueur à leur étendue plutôt qu'à leur obscurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la distance d'où ce jour agit sur elles, & aux reflets qui les environnent. Ainsi les ombres en pleine campagne ou dans les airs sont vagues & légères; elles sont plus sourdes dans les endroits fermés; mais elles ne sont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obscures rendent l'ouvrage triste, sombre, disgracieux; les ombres vagues le rendent aimable, vigoureux & vrai. Les masses brunes doivent être d'autant plus vagues qu'elles sont plus larges; d'où il s'ensuit que plus les masses seront grandes, plus le tableau, sans manquer de vigueur, sera suave & lumineux. Cette proposition qui d'abord paroît tenir du paradoxe, devient une vérité décidée dès qu'on l'approfondit.

Les reflets, nécessaires au parfait arrondissement des corps, seront placés dans les parties tournantes. Comme

ils ne font que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils seront d'autant plus vifs, qu'ils seront produits par une lumière plus brillante, & se perdront dans l'ombre lorsqu'ils ne seront occasionnés que par une foible lueur : observons que les reflets étant les lumières des parties ombrées, doivent être placés sur le milieu du corps pour en former l'arrondissement, comme on y place les lumières dans les parties éclairées par le jour.

Les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté relativement au voisinage ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y ait toujours une demi-teinte entre les lumières & les ombres, pour que leur opposition ne produise pas des duretés. Il est néanmoins des occasions où l'ombre peut trancher fièrement sur la lumière ; mais ce n'est guère que lorsque deux corps contigus agissent l'un sur l'autre.

Que les ombres portées soient plus fortes que celles des objets qui les portent, & que leur force soit altérée dès qu'elles recevront quelques reflets ou du sol de la terre ou des corps qui leur sont voisins.

Tous les objets se détacheront de leur fond par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne seront prononcés qu'à raison de la lumière qui les éclaire. Ce n'est pas toujours la partie la plus proche de l'œil du spectateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée ; c'est celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumières & les ombres des endroits où la nature les place. En

vain voudroit-on prétexter la singularité de quelque accident pigresque, & faire valoir le droit & les licences du génie ; le beau ne consiste que dans le vrai. S'il est des *effets* qui partent d'un autre principe, fussent-ils séduisants, ils n'offrent que des beautés factices & maniérées.

Ces principes de l'*effet* sont en même-temps ceux du clair-obscur, & conviennent à un simple dessin. Les principes de l'*effet* d'une composition sont à peu de chose près les mêmes. La lumière principale doit toujours y dominer & être soutenue par d'autres lumières subordonnées ; elle doit, autant qu'il est possible, suivre une marche diagonale, & former une chaîne dont l'œil ne perde pas les chaînons.

Des demi-teintes doivent la soutenir. Elles sont les ressorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoresque, & servent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres par la subordination de beauté où on les soumet à l'égard des unes, & de force à l'égard des autres. Le volume des masses de demi-teinte doit être plus considérable que celui des lumières, par le principe général qui prescrit que toute masse qui soutient soit plus large que la masse soutenue.

Une masse de demi-teinte peut servir à étendre celle de la lumière ou à faire opposition avec elle. Dans le premier *effet*, on doit l'opposer à un fond obscur qui la fasse briller ; pour lors elle peut être regardée comme lumière seconde. Dans l'autre, elle doit se détacher sur un fond clair qui lui donne la consistance, la solidité, la valeur dont elle a besoin pour faire un contraste frappant ; mais dans l'une & dans l'autre circonstance, la masse de demi-teinte doit être soutenue par



une masse d'ombre, non-seulement plus considérable qu'elle, mais encore plus étendue que la demi-teinte & la lumière réunies ensemble. C'est ce qu'ont pensé & opéré la plupart des grands maîtres qui connoissoient parfaitement la magie des *effets*.

Les ombres donnent aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller la lumière. Elles veulent être traitées d'un ton vague, par masses plates, & ne doivent offrir que de très-légers détails des choses qu'elle voilent.

Les reflets achèvent d'opérer l'illusion que l'artifice des lumières, des demi-teintes & des ombres avoit artistement entamé : un objet ne peut être arrondi sans le secours des reflets ; c'est par leur entremise qu'il prend le plus parfait relief.

Ainsi quatre espèces de masses entrent dans la magie des *effets* d'une composition ; masses de lumière, masses de demi-teinte, masses d'ombre & masses de reflets. Elles sont toutes d'une égale importance, & ne produisent l'illusion qu'autant qu'elles sont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaisons séduisantes ne sont-elles pas susceptibles ? De combien d'ingénieuses variétés leur concours ne peut-il pas être la source ?

Une masse de demi-teinte qui relève l'éclat d'un objet lumineux est-elle ici opposée à un fond clair ? Là, elle se trouve en contraste avec un objet vigoureux en brun qui la rend lumineuse elle-même. Non loin ce sont des masses claires qui, par leur couleur propre, se détachent sur un ciel brillant ; plus près, des ombres fières qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt, c'est sur un fond suave que se détachent des objets obscurs ; & tantôt c'est sur la plus sombre des forêts, qu'un

remple lumineux qui la chasse dans le lointain , paroît s'avance & repousse sur les premiers plans des groupes vagues , assaisonnés des touches de brun les plus fortes. Ces partis divers , successivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres , peuvent former des *effets* variés que l'artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la nature ; que rien n'est clair ou brun , gris ou coloré , grand ou petit , vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

A ces principes qui conduisent à l'*effet* dans le dessin & dans la composition , il faut joindre ceux qui concernent l'illusion des *effets* que produit la couleur. Lorsque l'artiste aura épuisé sur son ouvrage les beautés de précision & d'exactitude , dont son savoir pittoresque lui permettra de l'enrichir ; que , suivant l'indication de la nature , il colore les objets les uns sur les autres , en leur opposant tantôt des fonds plus clairs , tantôt des couleurs propres plus lumineuses , ou qu'il les détache en les mettant successivement en contraste avec des fonds plus obscurs , & avec des couleurs plus sourdes & plus éteintes.

Qu'il réveille les lumières par des reluisans trompeurs , & par les ombres les plus vigoureuses , distribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne sauroient pénétrer. Il faut user de grands stratagèmes pour opérer de grands *effets* de couleur.

On doit les concevoir , ces *effets* , par grandes masses. Le moyen assuré de faire illusion , est d'attirer la vue par des accidens larges , soutenus , & réduits , autant qu'il est possible , à un point d'unité qui en impose au spectateur.

Que le tout ensemble d'une ordonnance pittoresque joue avec son fond. Il n'importe par quel *effet*. Le parti sera beau toutes les fois qu'il sera nettement décidé, & que, dans la masse, il ne se trouvera point d'objets qui percent avec le champ sur lequel ils sont en opposition.

Il faut introduire dans le tableau une couleur ainsi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainsi qu'une ombre plus vigoureuse que tous les autres tons des masses d'obscur. Ces *effets* ménagés pour faire la plus forte illusion, doivent être réservés pour l'endroit où se passe le plus grand intérêt de la scène. Ailleurs les accidens de lumières & de couleur seront très-modérés & ne seront sensibles, que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'*effet* dominant. (*Article extrait du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON.*)

Si vous voulez avoir du plaisir, (on pourroit ajouter & du succès) en peignant, il faut avoir tellement pensé à l'économie de votre ouvrage qu'il soit entièrement fait avant qu'il soit commencé sur la toile : il faut, dis-je, avoir prévu l'*effet* des groupes, le fond, & le clair-obscur de chaque chose, l'harmonie des couleurs, l'intelligence de tout le sujet, en sorte que ce que vous mettrez sur la toile ne soit qu'une copie de ce que vous avez dans la pensée. (*Note de DE PILES sur le vers 442 du poëme de la Peinture de DUFRESNOY.*)

EFFUMER, (v. act.) Ce terme signifie en peinture rendre certains objets moins sensibles, les moins prononcer pour qu'ils appellent moins la vue. On dit, il faut effumer cette partie, ce contour, &c. (*Article de*



*l'ancienne Encyclopédie.*) Il se peut que ce terme s'emploie dans quelques ateliers, nous le rapportons comme douteux, & nous croyons du moins qu'il est peu en usage. (L.)

## É G

**ÉGRATIGNÉE, MANIÈRE ÉGRATIGNÉE.** Espèce de peinture monochrome, ou, si l'on veut, de dessin, que les Italiens nomment en un seul mot *sgraffito*.

C'est un genre de peinture qui consiste dans la préparation d'un fond noir de stuc sur lequel on applique un enduit blanc, & en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres, ce qui forme une sorte de clair-obscur imitant l'estampe.

Les gens de l'art savent que Polydore de Caravage, qui a exécuté la plupart de ses ouvrages à fresque & d'une même couleur, à l'imitation des bas-reliefs, s'est souvent servi, dans cette sorte de peinture, de la manière *égratignée*. Elle a beaucoup de force, & résiste mieux aux injures du tems que toute autre; mais elle a un effet si dur, & si désagréable à la vue, que tout le monde a pris le parti de l'abandonner. André Cosimo, qui a le premier employé les ornemens dans les ouvrages de peinture moderne, est aussi, je crois, le premier qui a travaillé le clair-obscur dans la manière *égratignée*. (*Article de M. le Chevalier DE JAU COURT, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

**ÉCRATIGNÉE, gravure égratignée,** se dit d'une gravure faite d'une manière si timide que le cuivre est plutôt *égratigné* que coupé. (L.)

**ÉLÉGANCE.** ( subst. fém. ) Il est des termes vagues, comme je l'ai déjà fait observer, qui sans être définis avec précision, sont à peu près sentis par le plus grand nombre des hommes spirituels & instruits. Le mot *Élégance* est de cette classe. Ce mot paroît appartenir d'origine aux beaux arts; il est employé dans tous & s'applique, par conséquent, à des objets fort différens les uns des autres.

Dans l'architecture, on dit un bâtiment *élégant*, une colonne *élégante*, des profils *élégans*: dans la poésie & l'éloquence on loue un style *élégant*, des vers remplis d'*élégance*. Dans le monde, on dit aussi un jeune homme *élégant*, & quelquefois un *élégant*, pour désigner celui dont le soin ou la prétention est de montrer l'*élégance* dans sa figure, son maintien, sa parure, enfin dans tout ce qui lui appartient, dans tout ce qui le touche ou qui l'entoure. Mais en ce dernier sens la dénomination prend, dans l'esprit de ceux qui s'en servent, une teinte légèrement ironique, que comporte ce mot, parce qu'il est vague, à peu près comme le mot *agréable*, auquel il sert quelquefois de synonyme; car dans la conversation on dit, à l'occasion d'un jeune homme frivole & recherché, qu'il est un *élégant* ou un *agréable*. Le mot *élégant* a, dans l'art de la peinture, ainsi que dans l'art d'écrire, un sens plus précis. L'*élégance* y peut être définie, à ce que je pense, comme une portion de la grace, jointe à une portion de la beauté; & dans les arts, il ne se prend jamais en mauvaise part. Le peintre, pour atteindre à la beauté, doit posséder la connoissance parfaite des proportions & les justes rapports des parties entr'elles. Ce même artiste, pour saisir la grace, doit savoir mettre un parfait accord entre les affections

morales simples, les mouvemens physiques qu'elles occasionnent & les traits qui les expriment. C'est de ces connoissances réunies que résultera la véritable *élégance*, en ayant soin cependant d'éviter ce qui s'approche trop des affections sérieuses, tristes, ainsi que des proportions fortes, mâles & prononcées.

Mais si le peintre veut parvenir à l'*élégance*, sans être soutenu par ces deux guides aimables, la beauté & la grace, alors indécis & souvent égaré, il pensera trouver l'*élégance* dans quelques licences ingénieuses, & il pourra tomber par cette méprise, dans ce qu'on appelle *maigreur*, dans la *sécheresse* & dans l'efféminé.

La jeunesse offre les modèles de l'*élégance* dans les formes; mais les gens du monde se trompent souvent dans l'application qu'on fait de cette qualité. C'est ce qu'il est facile d'apercevoir, lorsque dans des fêtes ou des assemblées, on entend se récrier sur l'*élégance* de quelques jeunes personnes, dont la taille est grande, à la vérité, mais disproportionnée, soit par une conformation vicieuse, soit parce que la nature n'est pas encore développée également & complètement dans toutes ses parties.

C'est sans doute d'après ces erreurs & les prétentions qui se sont établies, que le mot *élégance*, dans l'usage qu'on en fait hors des arts, a reçu l'indécision qui l'accompagne & cette disposition à se prêter à l'ironie.

Parmi ceux qui se vouent à la peinture & qui n'ont point encore assez observé, le mot *élégant* peut conserver un sens un peu vague, & les jeunes artistes parmi nous courent la plupart après l'*élégance*, avant de connoître en quoi elle consiste véritablement.

Vous donc qui participez aux erreurs du Public dont



J'ai parlé, & qui avez peut-être la prétention d'être vous-mêmes au nombre des *élégans*, soyez certains que vous êtes plus éloignés de connoître la véritable *élégance*, que ceux qui n'en ont encore aucune idée ; car il est plus difficile de rectifier une idée fautive, à laquelle on s'est livrée, que d'en prendre une qu'on n'avoit pas.

Il est à craindre que vous ne fassiez consister l'*élégance* plutôt dans le maintien & peut-être même dans les draperies de vos figures que dans les proportions & dans le nud. Vous qui bâtissez & vous qui maîtrisez vos architectes, vous ferez consister l'*élégance* dans des ornemens souvent inutiles & de mauvais goût & dans une incorrection affectée des profils, plus que dans la pureté du trait ; & vous qui écrivez, vous croirez voir l'*élégance* dans certains choix de mots à la mode, de tours manières, d'épithètes ambitieuses, plus que dans le goût fin, justement mesuré du style, dans la propriété des termes & dans le juste accord de toutes ces choses avec le caractère de l'ouvrage & de la pensée.

Pour revenir à vous, jeunes artistes, soyez persuadés (& peut-être l'aurez-vous vérifié sans qu'on vous y engage) qu'une taille prolongée & mince sans une juste proportion avec les différentes parties qui l'accompagnent & sans embonpoint ; qu'une figure allongée, qu'une colonne *effilée*, un profil *éparné*, ne constituent point l'*élégance*, ou ne prennent ce nom que parmi ceux qui exercent les arts sans véritable connoissance des principes, ou dans les discours vagues des gens de goût qui les ont formés. (*Article de M. WATELET.*)

L'*ÉLÉGANCE* n'est pas la beauté : elle offre une idée inférieure au beau, & plus voisine de l'agrément. Loin

d'emporter avec elle l'idée d'une grande pureté, elle peut se trouver avec une sorte de négligence qu'accompagne quelque imperfection. On ne dit pas que l'Apollon du Vatican, que la Vénus de Médicis sont des figures *élégantes*; on trouveroit plutôt une certaine *élégance* dans la Vénus Callipyge. Il semble que la qualité d'*élégantes* conviendrait mieux aux figures du Corrège qu'à celles de Raphaël. L'*élégance* n'est pas précisément le contraire de la roideur, mais elle y est opposée & suppose de la souplesse & de la flexibilité. Mengs ne s'est donc pas trompé quand il a dit qu'elle consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles; car la flexibilité d'un contour ondoyant consiste dans cette variété, & cette variété semble constituer l'*élégance* du Corrège, ou du moins contribuer pour beaucoup à produire cette *élégance*. (Article de M. LÉVESQUE).

ÉLÈVE. (subst. masc.) *Elève* & *Disciple* sont synonymes; mais le dernier de ces termes est ordinairement d'usage pour les sciences & le premier pour les arts. On dit, Platon fut *disciple* de Socrate & Apelle fut *élève* de Pamphile.

Il seroit sans doute à souhaiter que les Philosophes ne fussent *disciples* que de la sagesse, & que les peintres ne fussent *élèves* que de la nature; il y auroit, il est vrai, moins d'artistes & moins de philosophes. Mais les sciences & les arts y gagneroient. Aujourd'hui nous abondons en artistes; est-ce un avantage pour les arts? Le nombre de ceux qu'on y destine s'accroît de nos jours dans une proportion trop grande, comparée au nombre des hommes qui doivent remplir d'autres professions.

utiles, & à l'emploi raisonnable qu'on doit faire des talens, dans un royaume même très-florissant.

Le luxe, la mode, l'espoir souvent chimérique de la fortune entraînent un nombre infini de pères de famille à marquer à leurs enfans une destinée qui n'étoit pas celle que leur avoit marquée la nature. On peut dire de cette foule qui se précipite à nos écoles de dessin : combien d'appelés & combien peu d'élus. Que deviendra cependant la plus grande partie de ce peuple, consacré aux arts sans dispositions & souvent même au mépris de leurs dispositions naturelles ? une vie malheureuse les menace & c'est ainsi que nos ayeux faisoient tant d'infortunés, lorsqu'ils vouoient leurs enfans à l'état monastique, avant qu'ils eussent non-seulement la moindre vocation, mais la connoissance la plus légère des obligations qu'on leur imposoit. Ce nombre de mauvais moines contribuoit sans doute à corrompre les mœurs, à avilir la religion ; & nos mauvais artistes multipliés contribuent déjà visiblement & contribueront de plus en plus à corrompre & à avilir les arts. Il est vrai qu'un mauvais peintre n'est pas enchaîné comme un religieux, par des vœux indissolubles ; mais, parvenu à trente ans, ne s'étant occupé qu'à gâter des couleurs, quelle ressource lui reste-t-il ? Je suis donc bien éloigné de vouloir exciter aujourd'hui les pères de famille à vouer leurs enfans aux muses, qui le plus souvent rejettent ces offrandes, ou plutôt ces victimes.

Pour vous, jeunes élèves, qui, doués de véritables dispositions, & du germe des talens, avez déjà droit de relever mes erreurs, souvenez vous que rien n'est si noble que la carrière où vous entrez, mais qu'il faut des talens, de l'étude & des mœurs pour la parcourir



honorablement & avec gloire. Le nom d'élève, celui d'artiste ne distingue pas par lui-même ceux qui le portent, comme un diplôme donne un rang à ceux qui l'obtiennent ou même qui l'achètent. Le vertueux & médiocre apprentif d'un métier utile est plus recommandable que l'élève, peintre, sculpteur ou architecte sans talent, & qui par-là ne peut être que nuisible à la société.

Enfin, de toutes les sortes de distinctions, la première est celle des vertus; ensuite vient celle des talens; mais si j'achevois cette énumération, je trouverois peut-être des incrédules. J'en reste à ce que je viens d'adresser à ceux que regarde plus particulièrement cet article, & j'ai inséré au mot *Artiste* plusieurs observations qui regardent aussi les élèves; car l'état d'élève est le noviciat de l'ordre auquel ils ont le projet de se consacrer. (*Article de M. WATELET.*)

**ÉLÈVES.** Les élèves, dans l'article précédent, viennent d'entendre la voix d'un amateur zélé; qu'ils écoutent celle d'un professeur habile, M. Reynolds.

On peut considérer trois périodes dans l'étude de l'art. Le premier, est celui où l'on acquiert les élémens, c'est-à-dire, la faculté de dessiner tous les objets; qu'on peut se proposer pour modèles, une certaine promptitude à manier le pinceau, une connoissance des règles les plus simples de la composition. Mais ces élémens ne sont encore que la grammaire de l'art. Quand on la possède, on est au point de l'enfant qui sait parler, & rien de plus. On a ce qu'il faut pour s'énoncer; mais pour attacher, pour plaire, pour instruire en parlant, il faut avoir des idées, & pour en avoir, il faut en acquérir: c'est ce dont on doit s'occuper dans le second période,

Pour

Pour acquérir des idées qu'il puisse combiner au besoin, le jeune artiste doit chercher à connoître le plus grand nombre qu'il est possible de bons ouvrages faits avant lui. Jusqu'à présent il n'a eu qu'un maître; il va avoir pour maîtres tous les artistes illustres de tous les siècles. Les perfections de chacun d'eux seront les objets de ses méditations & de ses études. Ayant sous les yeux des exemples nombreux de beautés diverses, il ne tombera pas dans cette pauvreté de conception que l'on peut éprouver quand on ne connoît que les exemples d'un seul maître. Ce second période est encore un temps de sujétion. L'élève n'avoit auparavant qu'un seul précepteur; il en aura plusieurs dont il devra écouter les leçons. Qu'il craigne sur-tout, s'il ne veut pas s'égarer, de s'engager dans un sentier où il n'apercevrait pas les traces de quelques-uns des anciens maîtres qui ont fondé la gloire de l'art.

Dans le troisième période, l'artiste est libre du joug de l'autorité, & n'a plus de maître que sa propre raison. C'est alors qu'il porte un jugement sur les différentes manières d'où découlent différentes sortes de beautés. Il s'est étudié dans le précédent période à connoître les perfections diverses des différens maîtres. Des idées réunies de ces perfections, il se formera une idée complexe qui sera celle de la perfection de l'art. Comme désormais il aura l'intelligence formée par la contemplation, il saura distinguer les perfections qui ne peuvent s'accorder entre elles, & ne se fatiguera pas à poursuivre un but qu'il lui est refusé d'atteindre. Enfin ce ne sont plus les artistes qu'il va comparer entr'eux; c'est l'art qu'il va comparer à la nature.

On acquiert la faculté de bien parler dans la con-

versation fréquente des personnes qui parlent bien : de même , l'artiste qui aura suivi cette méthode aura la véritable éloquence de l'art , il en parlera le langage avec pureté , parce qu'il se sera formé par le commerce assidu des maîtres qui ont le mieux parlé ce langage.

Mais souvent , dès le premier période de l'éducation pittoresque , les *élèves* sont perdus pour l'art par l'imprudence du maître ou par l'exemple des compagnons d'étude. Loin d'avoir été préparé à l'observation , à la méditation , il a contracté , peut-être pour toujours , l'habitude d'une pratique non moins incorrecte que facile , mais séduisante par cette facilité même.

Au lieu d'encourager les *élèves* à se disputer entre eux à qui aura la main la plus expéditive , il faut les engager à se disputer à qui l'emportera par la correction & la pureté d'un contour. Au lieu de leur inspirer l'émulation de combattre à qui trouvera la teinte la plus brillante , à qui trompera l'œil par l'imitation d'une étoffe , il faut leur offrir pour but de leurs travaux de jeter savamment les plis d'un draperie , & de donner de la dignité à la figure humaine.

Sur-tout , il faut se garder de souffrir que les *élèves* ne dessinent pas le nud tel qu'ils le voyent , & se contentent d'en représenter seulement l'attitude. Trop souvent ils se piquent d'en changer telle ou telle partie pour la faire ressembler à l'idée qu'ils se sont formée de la beauté , & représentent plutôt le modèle tel qu'ils croient qu'il devrait être que comme il est en effet. C'est ce qui a le plus retardé les progrès d'un grand nombre de jeunes gens qui d'ailleurs ne manquoient pas de génie ; & le danger est d'autant plus grand , que les *élèves* ont plus de cette sorte de dispositions qui conduit à la facilité.



L'habitude de dessiner correctement les objets tels que nous les voyons, nous rend propres à bien dessiner dans la suite même ceux que nous imaginons. Copier le nud avec une scrupuleuse exactitude, c'est acquérir l'habitude d'être correct & précis; c'est faire sans cesse de nouveaux progrès dans la connoissance de la figure humaine; c'est se ménager le moyen d'en exprimer les beautés, & de s'élever jusqu'à celles de l'antique, & à ce que l'imagination peut concevoir de plus parfait dans l'idéal de l'art. De cette manière lente de procéder, résultera dans la suite la faculté de donner aux ouvrages les plus étudiés, les plus finis, la grâce & le sentiment de la facilité: nous ne parlons pas de cette facilité dangereuse qui ne procède que d'une adresse purement manuelle, mais de celle que donne la science de ce que l'on fait. Les anciens ne sont parvenus à cette facilité, la seule qui soit louable, que par une étude attentive de la figure humaine; c'est par les mêmes travaux que les modernes parviendront au même but.

Les grands maîtres de l'art portoient si loin leur exactitude à copier ce qu'ils voyoient, que l'on connoît des dessins que fit Raphaël pour les premières études de ses tableaux, où l'on voit les figures coiffées du bonnet que portoient les modèles; des exemples d'une semblable exactitude se trouvent dans des dessins du Carrache. C'est en abandonnant cette utile ponctualité, que les écoles modernes ont perdu ce qui fit la gloire des grands artistes.

Il seroit à souhaiter que ces préceptes de l'habile professeur retentissent dans toutes les écoles, & dirigeassent les leçons de tous les maîtres & la pratique

de tous les *élèves*. Un des grands défauts de ceux-ci ; c'est de vouloir être des maîtres lorsqu'ils sont à peine entrés dans l'école ; de n'avoir de confiance ni dans les leçons , ni dans les exemples ; de prétendre , en copiant , faire mieux que ce qu'ils copient ; de chercher dans la *boîte* ce qu'ils ne trouveront que dans le modèle vivant , & de vouloir corriger les formes du modèle vivant lorsqu'ils ne connoissent pas encore la nature ; d'affecter ce qui est le résultat de la facilité avant d'avoir acquis de la pratique , & ce qui est le résultat du savoir , avant d'avoir eu le temps d'apprendre ; de faire des esquisses avant d'être capables de rien finir , d'étudier tous les maîtres à-la-fois avant d'avoir compris les principes d'un seul , enfin de viser , à tout ce qui , dans des commençans , est le moyen de n'atteindre à rien.

Les heureuses négligences , les rêves , les rapides conceptions d'un maître , ne conviennent pas à l'âge qui doit être consacré à la pénible exactitude , s'il veut parvenir à l'exactitude facile. Ce n'est pas à manier facilement le crayon & le pinceau que doit s'appliquer un *élève* , c'est à rendre avec précision les contours & les milieux. Peu importe que son trait soit fin , que son crayon soit moëlleux ; mais il importe beaucoup que son trait soit juste , que les formes soient accusées à leurs places. Il ne doit pas chercher les qualités brillantes de l'art , lorsqu'il n'en connoît pas encore les qualités constitutives. Son but ne doit pas être d'éblouir , mais d'étudier. Si son étude est bientôt finie , elle n'est sûrement pas assez recherchée , assez terminée ; il s'y est trop peu arrêté , pour qu'elle laisse dans son esprit des idées utiles & durables ; il en tirera peu

de fruit. Le maître qui veut que ses élèves étonnent par leur adresse, ne formera pas de grands maîtres. (*Article de M. LEVESQUE.*)

## E M

EMBU (part. passif) se dit d'un tableau lorsque les couleurs à l'huile, avec lesquelles on peint, deviennent mates & perdent leur luisant, au point qu'on ne discerne pas bien les objets.

Lorsqu'on peint sur un fond de couleur qui n'est pas bien sec, les couleurs qu'on met dessus *s'emboivent* en se séchant. Alors l'*embu* provient de l'impression trop fraîche de la toile ou du panneau. Il peut aussi venir de ce qu'on repeint sur une préparation qui n'a pas eu le temps de se sécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorsque ce qu'on a peint est bien sec, en passant par-dessus un blanc d'œuf battu ou du vernis. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMPATER signifie mettre beaucoup de couleur soit en une fois, soit en plusieurs, sur ce qu'on peint. On dit, ce tableau est bien *empâté*, bien nourri de couleur.

*Empâter* se dit encore lorsqu'on met les couleurs sur un tableau, chacune à la place qui convient, sans les mêler ou les fondre ensemble : on dit, cette tête n'est *qu'empâtée*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMULATION, (subst. fém.) c'est une sorte de rivalité sans jalousie, une lutte entre des hommes vertueux qui se disputent le succès dans un projet louable. l'artista



languit s'il n'est pas excité par l'*émulation* ; mais il ne suffit pas que les élèves se proposent des rivaux dans leur école , & les maîtres entre leurs contemporains. Une victoire facile remportée sur des rivaux médiocres ne produira qu'une orgueilleuse médiocrité. L'*émulation* doit régner entre les artistes vivans & les plus grands des artistes qui ne sont plus. Le Poussin prit pour rivaux les grands maîtres de l'antiquité grecque suivant l'idée qu'il s'étoit formée de leurs conceptions & de leurs talens ; le Sueur choisit Raphaël pour son rival.

Osez provoquer au combat les maîtres les plus difficiles à vaincre. Traitez un sujet que l'un d'eux ait manié avant vous , & redoublez d'efforts pour l'emporter sur lui. Si vous traitez un sujet différent , supposez que votre tableau sera exposé en pendant avec un tableau de Raphael , du Dominiquin , du Titien , de Rubens. Votre ouvrage est fini : comparez-le à l'un des meilleurs ouvrages de l'artiste dont vous avez fait votre rival. Oubliez qu'il s'agit de votre propre cause , & rendez-vous un juge impartial. Reconnoissez les fautes qui vous ont fait manquer le prix , & proposez-vous de le remporter au premier concours que vous établirez vous-même. Faites mieux encore : formez-vous la plus grande idée de votre art , & rendez-vous le rival de cette idée. (*Article de M. LEVESQUE,*)

## E N

ENCAUSTIQUE, *peinture encaustique*, en grec *ἐγκαυστική* ou *ἐγκαυστική*, du verbe *ἐγκαίω*, (*inuro*) brûler, parce qu'on procède à ce genre de peinture avec

Des cires qui doivent être chauffées presque jusqu'au point de l'ustion.

On ne peut fixer l'époque de la peinture *encaustique*. Pline, l'auteur qui s'est le plus étendu sur cette manière de peindre, dit qu'on ne savoit pas même de son temps quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu. (1) Quelques-uns cependant, continue-t-il, croyoient qu'Aristide en étoit l'inventeur, & que Praxitèle l'avoit perfectionnée; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'*encaustique* long-tems avant, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor & d'Arcésilaüs, artistes de Paros. Il ajoute que Lysippe écrivit sur les tableaux qu'il fit à Eginé: *Il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'*encaustique* n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la peinture à l'*encaustique*, il paroît cependant qu'elle prit naissance dans la Grèce, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux artistes de ce peuple.

Il seroit inutile de porter plus loin les recherches sur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la peinture; elles deviendroient non-seulement infructueuses, mais elles ne répandroient pas plus de lumière sur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puisque Pline, qui nous en a transmis les espèces, dit peu de choses du moyen de les pra-

(1) *Ceris pingere ac picuram inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam, Aristidis inventum putant, postea consummatum à Praxitele. Sed aliquantò vetustiores encausticæ picuræ extitere, ut Polygnoti & Nicanoris & Arcesilæ Pariorum. Lysippus quoque, Eginæ, picuræ suæ inscripsit *inurere*, quod profecto non fecisset nisi incaustâ inventâ. Plin. Liv. 35 C. 11.*

riquer. Il est constant, dit-il, que l'on connoissoit anciennement deux genres de peinture *encaustique*, qui se faisoient avec la cire & sur l'ivoire, au *cestrum*, c'est-à-dire au *viriculum* (1), avant que l'on connût la pratique de la peinture sur l'extérieur des vaisseaux, troisième espèce qui s'opéroit avec des cires qui, ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette peinture étoit si solide, qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le soleil, ni par le sel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroisse pas dans ce passage qu'il soit fait mention de l'espèce d'*encaustique* dont on faisoit des tableaux portatifs, on peut cependant présumer que la première espèce étoit employée à cet usage. Cet *encaustique* & celui des vaisseaux avoient-ils de l'ana-

---

(1) *Cestrum*, *viriculum*, mots que l'on n'entend point relativement à la peinture à l'*encaustique*. « *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cerâ & in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes pingi cœpere hoc tertium accessit, resolutis igniccris penicillo utendi, quæ pœura in navibus, nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur.* Plin. Liv. 35, C. 11 ».

\* M. Monnoye, qui a fourni l'art. *encaustique* que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopédique, a traduit les mots *in navibus* dans les vaisseaux. Il a sans doute eu ses raisons; il a formé le plan d'accommoder Plin à la peinture au savon de M. Bachelier, peinture qui sûrement ne pouvoit pas résister au sel de la mer, au soleil & aux vents & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que ce soit une faute d'impression, car lorsque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide :

*Et picta coloribus uestis*

*Calestum matrem concava puppis habet.*

Et la poupe représente la mère des Dieux en couleur brulée, il répète que cet *encaustique* étoit bien plus praticable dans les vaisseaux.



logie ? Quoique cela puisse être, nous n'oserions cependant trop l'assurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matière, paroissent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. Voyez leur *Mémoire*, page 26.

On employoit aussi l'*encaustique* sur les murailles : cette pratique étoit-elle une suite de l'*encaustique* des tableaux, ou l'*encaustique* des tableaux avoit-il suggéré aux barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux, pour rendre leur peinture plus solide ? Il est impossible de décider la question, soit que l'on consulte Vitruve ou Pline, qui en ont parlé. Cependant, si ces deux auteurs ne disent rien qui puisse éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une description très-exacte de la manière de pratiquer cette espèce d'*encaustique*. Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), L. VII, C. IX, lorsqu'il parle de la préparation du *minium* : Cette couleur, dit-il, noircit lorsqu'elle est exposée au soleil, ce que plusieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Fabérius, qui, ayant voulu que sa maison du Mont - Aventin fût ornée de belles peintures, fit peindre tous les murs des péristiles avec le *minium*, qui ne put durer que trente jours sans se gâter en plusieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une seconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui sont plus exacts & plus curieux, pour conserver cette belle couleur après qu'elle a été couchée bien également & bien séchée, la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile, &c,

---

(1) Traduction de Perrault.

ayant étendu cette composition avec une brosse, ils l'échauffent & la muraille, aussi avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondant la cire & l'égalant par-tout en la polissant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les statues de marbre. Cela s'appelle *καῦσις* en grec. Cette croute de cire empêche que la lumière du soleil & de la lune ne mange la couleur (1). Pline dit la même chose, quoique moins en détail : (2) Que l'on enduise la muraille de cire; lorsqu'elle sera bien séchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire & ensuite avec des linges bien nets. C'est par ce même procédé que l'on donne aux marbres de l'éclat. Il paroît, par conséquent, qu'il n'y avoit qu'une seule manière d'employer l'*encaustique* sur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire sur l'histoire &

(1) *Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expolitam, perystilii parietes omnes induxit minio, qui post dies triginta, facti sunt invenustulo varioque colore: itaque primo locavit inducendos alios colores. At si quis subtilior fuerit & voluerit expolitionem miniceam suam colorem retinere, cum paries expolitus & aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam, paulo oleo temperatam, setis inducat. Deinde postea carbonibus in ferreo vase compositis, eam ceram apprimet, cum pariete calefaciendo, sudare cogat, fiatque ut peræquetur. Postea cum candelâ linteisque puris subigat, uti signa marmorea nuda curantur. Hæc autem καῦσις grace dicitur, Vir. L. 7, C. 9.*

(2) *Solis atque lunæ contactus inimicus: remedium, ut parieti sicco cera punica cum oleo liquefacta candens setis inducatur, iterumque admotis gallæ carbonibus aduratur ad sudorem usque; postea candelis subigatur, ac deinde linteis puris, sicut & marmora nitescunt. Plin. L. 33, C. 7.*

sur le faire des différentes espèces de peinture à l'*encaustique*, qui se réduisent à quatre; savoir, la peinture à la cire, celle qui se faisoit avec le *cestum* ou le *viriculum*, peinture sur les vaisseaux, & peinture sur la muraille; & pour exécuter ces différentes espèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétoient la couleur de cire lorsque la peinture étoit achevée.

Le bois étoit la seule matière sur laquelle on peignit des tableaux portatifs. Il seroit trop long de rapporter tous les passages de Pline & des autres auteurs qui fournissent la preuve de cette vérité.

Passons maintenant aux moyens que les anciens employoient pour l'exécution de leurs *encaustiques*.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (1).

On se servoit de brosses ou de pinceaux pour appliquer les cires colorées, comme le dit Pline (2), ou la cire sur les couleurs comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, soit pour fondre les cires colorées, soit pour liquéfier la cire pure destinée à être employée sur les couleurs pour les rendre plus solides que la détrempe. Les instrumens destinés à cet usage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier selon les différens travaux auxquels on en faisoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des instrumens des peintres avec lequel on faisoit fondre les préparations bitumineuses les plus tenaces, dont on

(1) *Pincores loculatas habent arculas, ubi discolors sunt ceræ.*  
Var. de re Rust. L. 2.

(2) *Resolutis igni ceris penicillo utendi.*



faisoit usage pour la peinture appelée *encaustique*. Cette peinture s'opère en faisant fondre des cires avec des charbons allumés (1). Si l'origine de la peinture à l'*encaustique* est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine. Il est néanmoins constant qu'elle se pratiquoit encore dans le temps du Bas-Empire, puisque le digeste, qui est l'assemblage des loix qui avoient précédé le sixième siècle, temps auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des instrumens qui servoient à la peinture : L'atelier d'un peintre étant legué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cautères, & les vases propres à contenir les couleurs (2). Un autre auteur dit aussi qu'un peintre, ayant legué son atelier, a legué les couleurs, les pinceaux, les cautères, & les vases nécessaires pour faire le mélange des couleurs.

On ne trouve plus aucune mention de peinture à l'*encaustique* depuis le 6<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, c'est-à-dire pendant environ onze cents ans. Il est cependant étonnant que, depuis le renouvellement des arts, il se soit écoulé un si grand nombre d'années sans que personne, avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la peinture *encaustique* s'exécutoit

---

(1) *Cauterium in pistorum instrumentis continetur, quo bituminationes & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maxime in eâ pistoriâ quæ ἰχθυόειν ἀπὸ καυκίνις appellatur, quæ fit carbonibus inussis, resolutis igne coris.* Plin. L. 22, C. 3.

(2) *Pistoris instrumento legato, ceræ, colores, similiaque horum legatario cedunt penicilli & cauteria & conchæ.* Martian. tit. de fundo institutio, L. 17.

*Instrumento pistoris legato, colores, penicilli, cauteria & temperandorum colorum vase delegantur.* J. Paulus, L. 7.

avec de la cire , des couleurs & le feu. C'est donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vues du renouvellement de cet art.

Cependant un auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755 , dans lequel il s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus ; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact , ainsi que de tout ce qui s'est passé depuis 1752 jusqu'à ce jour , afin que la postérité n'ait pas , sur le renouvellement de la peinture à l'*encaustique* , le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les anciens.

Pour ne point m'exposer à commettre d'injustice envers personne en travaillant d'après des oui-dire , je commençai par écrire à M. le comte de Caylus pour savoir comment M. Majault , docteur en médecine de la Faculté de Paris , partageoit avec lui la gloire de la découverte de la peinture à l'*encaustique* , & dans quel tems il avoit lu à l'Académie des Inscriptions son premier mémoire sur cette matière ; j'écrivis aussi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre , que , sans M. Majault , il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'*encaustique* , & que son premier mémoire avoit été lu à l'Académie des Belles-Lettres en 1752 ; le second , que , sans M. de Caylus , il n'eût jamais pensé à ce genre de peinture , & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis ensuite à M. Sylvestre , directeur de l'Académie Royale de Peinture , pour obtenir des éclaircissemens sur le même sujet , afin de travailler toujours d'après des pièces non équivoques. Voici , mot pour mot , ce que M. Sylvestre me fit l'honneur de me répondre ; par cette réponse on jugera aisément de mes demandes.

« Je réponds à votre première question , qu'avant  
 » la lecture du mémoire sur la peinture à l'*encaustique* ;  
 » que M. de Caylus fit en 1753 , il n'avoit jamais été  
 » fait mention dans notre académie de ce genre de  
 » peinture ni de tous ceux dans lesquels la cire fait l'of-  
 » fice de l'huile. Je réponds à la seconde , que quoique  
 » ce genre de peinture annoncé par M. de Caylus  
 » étonnât & méritât l'attention de tous les membres  
 » de notre académie par sa nouveauté & sa singularité ,  
 » aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire  
 » au lieu de l'huile pour peindre. A la troisième &  
 » dernière , je répondrai que , depuis la lecture du mé-  
 » moire de M. de Caylus faite en 1753 , jusqu'au tems  
 » de l'exposition de la Minerve à l'académie des Belles-  
 » Lettres en 1754 , il n'a pas été fait mention qu'aucun  
 » de nos membres ait peint avec la cire , excepté M. Vien ,  
 » & que nous n'avons vu de tableaux peints de cette  
 » manière , par MM. Hallé , Bachelier & le Lorrain ;  
 » que vers le commencement de 1755 ; ces trois mes-  
 » sieurs sont les seuls qui dans ce tems aient faits quel-  
 » ques tentatives dont j'aie entendu parler parmi nous ».  
*Signé* SYLVESTRE.

Tous les membres de l'académie connoissent la droi-  
 ture & les talens de M. Sylvestre. Ces qualités lui ont  
 mérité la place de directeur qu'il a occupée plusieurs  
 années. Voyons maintenant l'historique de ce qui est  
 arrivé depuis le renouvellement de la peinture à l'*en-  
 caustique*. Notre dessein est de ne blesser personne , mais  
 d'exposer la vérité dans tout son jour. La date des mé-  
 moires de M. de Caylus , rendue authentique par la  
 lecture dans deux académies , l'ouvrage de MM. de  
 Caylus & Majault , auquel ils ont mis leurs noms ;



Leurs lettres, celle de M. Sylvestre serviront de pièces justificatives. On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons; mais le lecteur sentira que les redites sont inévitables, d'autant plus que nous avons cru devoir observer dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, sur-tout ayant à rapporter ce que contiennent des écrits, qui, quoiqu'ils aient paru en différens tems, disent pourtant ou les mêmes choses, ou des choses à peu près semblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de son goût pour les beaux-arts, & de qui nous avons de si savantes recherches sur l'antiquité, après avoir mûrement réfléchi sur ce que Pline dit de la peinture à l'*encaustique* pratiquée chez les anciens, traita cette matière dans un mémoire qu'il lut en 1752 à l'académie des belles-lettres dont il est membre; il lut aussi, en 1753, à l'académie royale de peinture, un autre mémoire sur le même sujet, dans lequel il proposoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les membres de cette académie doutèrent de la possibilité de peindre avec de la cire.

N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manières de peindre connues, de la regarder comme difficile ou même comme impossible? Cet art n'existant encore qu'en spéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus, pour satisfaire les artistes & son goût, desiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projeté. Pour remplir ses vues, comme il le dit lui-même dans son mémoire, page 8, il crut devoir associer à ses travaux M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris; l'amitié

guida moins son choix que les connoissances qu'il avoit des lumières de ce savant médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'*encaustique*. Leurs travaux eurent tout le succès qu'ils pouvoient desirer, & les conduisirent même au-delà de ce qu'ils avoient espéré, puisqu'ils firent & perfectionnèrent la découverte de la peinture à la cire. L'on vit enfin à l'académie des belles-lettres, le 12 novembre 1754, jour d'une assemblée publique, un tableau représentant une Minerve, exécuté par M. Vien, très-célèbre artiste : la plus grande partie de cette peinture prouvoit qu'il étoit possible de faire des tableaux à l'*encaustique*. Je dis la plus grande partie, parce que cette première production participoit pour un quart de la peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs. (1)

MM. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la peinture à l'*encaustique* & la peinture à la cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'académie des belles-lettres le 29 juillet de la même année, c'est-à-dire huit mois dix-huit jours après l'exposition du tableau de la Minerve. L'académie des belles-

---

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiste si connu par ses rares talens, voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'*encaustique* n'étoit pas une si mauvaise chose, & qu'il vouloit aussi peindre de cette manière. On sent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo,

êtres, persuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux artistes, permit qu'on le tirât de ses registres & qu'on l'imprimât. On y joignit le mémoire sur la peinture à la cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de son ressort. Les deux mémoires imprimés furent distribués au public dans un seul volume le 25 août de la même année, sous le titre de *Mémoire sur la peinture à l'encaustique & sur la peinture à la cire*, ouvrage méthodique & bien tissu, qui fera éternellement un honneur infini à ses auteurs. Il est bon de remarquer que, lors de la lecture du mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'académie des inscriptions deux petits tableaux peints, l'un selon la troisième, l'autre selon la quatrième manière de peindre à l'encaustique, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'exposition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier essai eut paru à l'académie des belles-lettres, ce nouveau genre de peinture excita l'émulation & la curiosité. Par quel moyen, se disoient entre eux les membres les plus éclairés de l'académie royale de peinture, a-t-on pu parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault, ne dirent alors quels en étoient les procédés : c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'académie des inscriptions avant que de les rendre publics, puisque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un art connu chez les anciens.

Cependant les peintres qui avoient beaucoup touché, senti & examiné le premier échantillon de cette peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'essence de té-



rébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire dissoute dans cette essence; car on ne s'imaginait point alors qu'il fût possible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs sans que la cire fût dissoute, & on ne connoissoit même pas la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la suite, & que M. Monnoye a sérieusement rapporté dans le mémoire sur l'*encaustique* qu'il a fourni au dictionnaire encyclopédique.

Les peintres qui avoient examiné la première production de cette peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vue des remarques qu'ils avoient pu faire, & quelques-uns projetterent d'en faire des essais.

MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine, peignirent & se hâtèrent de faire voir leurs premières productions. Elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. MM. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter ses recherches plus loin. Il fit du savon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras; il fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya ses couleurs avec cette eau de savon, & peignit sur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au savon, & annonça qu'il avoit trouvé l'*encaustique* des Grecs, puisqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'est ainsi qu'il nommoit cette eau de savon) & qu'il faisoit brûler sa couleur. Il donna pour preuve de sa manœuvre quelques tableaux, dont l'un représentoit une

femme caressant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux, qui furent ensuite exposés au salon, étoient gris & ressembloient presque à une gravure en manière noire, enluminée avec des couleurs sales; mais quand cette invention eût été encore plus mauvaise, M. Bachelier méritoit toujours la reconnaissance qu'on doit à ceux qui veulent bien se donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les arts, lors même qu'on apprend à ne pas perdre le temps à faire des tentatives dont la réussite ne seroit pas heureuse?

Malgré le peu de succès des essais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer sa découverte au public. Un auteur anonyme composa, (1) fit imprimer & distribuer rapidement une petite brochure intitulée : *Histoire & secret de la peinture en cire*. Ce fut à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril 1755 que cet ouvrage parut, c'est-à-dire cinq mois après que le tableau de MM. de Caylus & Majault fut rendu public. L'auteur de cette petite brochure, qui vraisemblablement ne vouloit pas se rendre caution de ce qu'il avançoit dans son ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre son nom.

Cet écrivain, après y avoir insulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à secrets, (ce qu'il ne mérite assurément pas) car il n'est personne qui soit plus communicatif & qui emploie plus généreusement son

---

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot; mais cette calomnie n'a pu être suggérée que par l'envie. Nous sommes convaincus que M. Diderot se respecte trop à tous égards pour prêter sa plume à l'indécence & au mensonge.



temps & sa bourse au progrès des arts, cet auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'*encaustique* de M. de Caylus n'est point l'*encaustique* des Grecs, puisque sa peinture ne s'opère qu'avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'auteur, lorsqu'il aura lu l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manières de peindre sans le secours de l'essence de térébenthine.

2°. Que la possibilité de faire des tableaux avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine n'est pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette manière en 1749. Que ce tableau, que personne n'a vu, fut emporté en Alsace.

Où est la preuve de ce fait ? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du mémoire de M. de Caylus à l'académie de peinture en 1753, ne dit-il rien de son tableau de 1749 ? Quand même ce que l'auteur rapporte seroit vrai, il eût fallu se taire de peur de se faire accuser de mensonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoissance de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant ; que cette boule de cire alla tomber *tout juste* dans un godet où il y avoit de l'essence ; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule dissoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau dont il put à peine se défaire ; qu'il abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne se ressouvint-il pas de cette histoire, lorsque M. de Caylus lut son mémoire à l'académie de peinture en 1753, &



ne la révéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiser le projet de peindre avec la cire? car plusieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier, d'après quelques teintures brouillées de chymie, & de nouvelles tentatives dont le résultat fut de faire un savon de cire avec le sel alkali, comme on le fait avec l'huile, (1) le suif, & enfin avec tous les corps gras, fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur, & l'anonyme conclut que c'est là la manière qui ressemble le plus à la peinture des Grecs, puisque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la peinture.

Je conseillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de savon ordinaire, qui est faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette manière de parler ne seroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire aussi qu'il peint au sel, car il entre du sel dans le savon. Prétendre que la peinture *encaustique* des Grecs se pratiquoit avec du savon de cire, c'est en ignorer absolument la nature. Mais si l'anonyme avançoit que la peinture au savon est une invention aussi nouvelle que la peinture en ramekin ou

---

(1) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conseil à M. Bachelier de faire du savon avec de la cire, pour imiter les grecs; mais ce chymiste est trop éclairé pour ne savoir pas qu'une peinture faite avec du savon quelconque n'a pas plus de solidité qu'une peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vues que les Grecs se proposoient, c'est-à-dire, de faire une peinture qui pût résister à l'eau.

en fromage (1), l'auteur se tromperoit moins au désavantage de M. Bachelier. Ce dernier n'a rien renouvelé des Grecs, comme nous le démontrerons; sa découverte a plus de mérite, puisqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte n'eut pas été plutôt rendue publique, qu'elle fut appréciée à sa juste valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieusement dans son année littéraire, démontra, comme nous venons de le dire, que l'historique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la peinture au savon de cire n'enrichissoit point l'art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement sur ce que l'anonyme annonçoit des moyens que MM. de Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'*encaustique*, puisqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics; aussi n'avança-t-il sur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être satisfait, lorsque trois mois après sa critique, il ne trouva rien de ce que l'anonyme avoit avancé: il vit, au contraire, dans l'ouvrage de M. de Caylus, un raisonnement méthodique & suivi, appuyé d'expériences ingénieuses & très-propres à développer le peu de choses que les anciens nous ont transmis de la pein-

---

(1) Un peintre d'un caractère gai & vraisemblablement très-habile ehymiste, ayant sérieusement examiné la peinture au savon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique sérieuse. Il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre: *L'Art de peindre au fromage ou en ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faisoit la plus juste critique de la peinture au savon de cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet; si elle n'est pas de lui, elle est du moins digne de sa plume.

ture à l'*encaustique*. En judicieux critique, il rendit compte de cet ouvrage avec les plus justes éloges.

Nous reviendrons sur la peinture *encaustique* & sur ses procédés dans le dictionnaire de pratique. (*Article de M. WATELET, ou du moins trouvé dans ses papiers.*)

ENCAUSTIQUE. Qu'il nous soit permis, sur l'antiquité de la peinture *encaustique*, de placer ici un article fort court. Plinè ne fait pas remonter l'origine de cette peinture plus haut que Polygnote, & il ne apprend que d'autres la croyoient beaucoup plus récente.

Mais Polygnote florissoit vers la 89<sup>e</sup> olympiade, environ 420 ans avant notre ère, & il est souvent parlé de la peinture en cire dans les poésies d'Anacréon, qui vivoit plus de cent ans auparavant. Il sembleroit même que de son temps c'étoit la manière de peindre la plus en usage. Il dit, ode 28, en adressant la parole au portrait de sa maîtresse : *Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις* : *Cire, bientôt tu vas parler*. Dans l'ode 29, il dit au peintre à qui il commande le portrait de Bathylle : *Ὁ κηρὸς αὐτὸς ἔχεται λαλῶν σιωπῇ* *Que la cire parle même dans le silence*, comme nous pourrions dire à un peintre : *Que votre peinture soit parlante*.

Voilà donc l'antiquité de la peinture *encaustique* reculée de plus d'un siècle par le témoignage d'Anacréon.

Mais cette preuve n'est pas sans réplique. Tanneguy le Febvre, Corneille de Pauw & d'autres s'avans ont été loin de croire que toutes les poésies qui portent le nom d'Anacréon fussent en effet du poète de Téos. M. Fischer, qui refusoit de partager leur doute dans sa première édition d'Anacréon, a cru devoir l'adopter



dans la seconde. On ne peut guère douter que les véritables œuvres de ce poète ne fussent familières aux Romains & aux Grecs lettrés du temps de Pline ; & c'étoit dans ce même temps que les uns attribuoient la peinture *encaustique* à Aristide , & que les autres la faisoient remonter jusqu'à Polygnote. Comment ne se trouvoit-il personne qui leur prouvât qu'elle étoit beaucoup plus ancienne , en leur citant les vers d'Anacréon ?

S'il ne s'agissoit que de l'opinion de Pline , on pourroit dire qu'il avoit oublié ces vers ou qu'il ne les connoissoit pas. Mais il s'agit de deux opinions débattues entre différentes personnes , & il auroit été singulier qu'aucune d'elles ne connût les œuvres d'un poète qui étoit alors entre toutes les mains. Ainsi, loin de prouver par Anacréon contre Pline l'antiquité de la peinture *encaustique* , on prouveroit mieux par le texte de Pline que les odes 28 & 29 attribuées à Anacréon ne sont pas de ce poète.

Cependant une nouvelle difficulté s'élève. Pline ajoute que Lyssippe avoit aussi écrit sur ses peintures d'Egine qu'il les avoit faites à l'*encaustique*. On peut supposer que ce Lyssippe vivoit avant Polygnote & même avant Anacréon , & comme on ignore l'âge de ce peintre, la question reste insoluble & le doute subsiste. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

ENDUIT. ( subst. masc. ) Ce mot est consacré à la peinture à fresque , qui ne peut s'exécuter que sur un *enduit* frais. C'est même de-là que ce genre de peinture a tiré son nom ; il vient du mot italien *fresco* , qui signifie *frais*. Dans les autres genres de peinture , on ne dit point un *enduit* , mais une *couche* de cou-

leur. Ce mot rejeté du langage de la peinture considérée comme art, est resté au métier de la peinture en bâtimens.

ENFONCEMENT. ( subst. masc. ) Comme un tableau n'est pas censé représenter une surface plane, il doit avoir de l'*enfoncement*, & jusqu'à cet *enfoncement* qui borne la vue, il faut que le spectateur puisse croire qu'il tourneroit autour des objets qui sont représentés. On ne peut d'ailleurs rien établir en général sur l'*enfoncement* que doit offrir un tableau. Quelquefois son *enfoncement* n'a d'autres bornes que celles de l'horizon, & quelquefois il est limité par le mur d'une chambre peu profonde. Il y a même des tableaux qui représentent des bas-reliefs, & l'on ne dira pas qu'ils ont de l'*enfoncement*; mais ils doivent avoir une saillie apparente, égale à celle qu'un sculpteur donneroit à ces sortes d'ouvrages. ( L. )

ENFUMÉ, noirci par la fumée & par le temps. On dit d'un vieux tableau dont on ne distingue plus le travail ni les objets, & que le tems a couvert d'une saleté noire & épaisse, qu'il est *enfumé*. On trouve des amateurs qui n'estiment les tableaux qu'autant qu'une forte couche de fumée leur donne un extérieur vénérable d'antiquité. Si le temps a respecté une partie lumineuse qui tranche fortement avec la profonde obscurité de tout le reste, ils supposent dans ce qu'on ne voit plus tout le charme d'une beauté mystérieuse, & admirent d'autant plus ces ténèbres qu'elles sont plus épaisses. Ils ne manquent jamais d'être servis suivant leur goût, & trouvent toujours des charlatans prêts à leur offrir & à

leur vendre fort cher des tableaux récents qu'ils ont eu soin d'*enfumer*. On *enfume* aussi des dessins nouvellement copiés, ou faits par des artistes vivans & quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme on connoît toujours l'âge des estampes, on a soin au contraire de les laver & de bien nettoier la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner l'apparence d'une belle conservation. On ne prend cette peine que pour les amateurs, car les artistes au contraire aiment assez que les estampes soient légèrement *enfumées*, c'est-à-dire, qu'elles aient contracté une demi-teinte rousâtre, parce que ce ton détruit l'opposition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier ( L. )

ENGENCEMENT ( subst. masc. ) se dit des draperies ou autres ajustemens ; il signifie alors disposition. Des plis bien *engencés* sont des plis bien disposés. Il se dit aussi d'un assemblage d'objets qui se trouvent rarement réunis & dont la composition est à la fois singulière & piquante : ces choses sont singulièrement, sont pittoresquement *engencées*.

ENLUMINURE. ( subst. fem. ) C'est une sorte de peinture faite sur des estampes avec des couleurs délayées à la gomme. Il y a aussi des papiers-tapisseries qui sont *enluminés*, c'est-à-dire, dont la planche n'a fourni que le trait, & dont les couleurs ont été placés au pinceau.

On *enlumine* grossièrement de ces mauvaises estampes qu'on appelle images, pour l'usage du peuple qui est toujours à peu près sauvage, même chez les nations les



plus policées, & dont la vue est plus agréablement ré-  
crée par le spectacle des couleurs dures & tranchantes,  
qu'elle ne le feroit par les tableaux les mieux fondus  
des plus grands coloristes. Pour rendre ces images en-  
core plus agréables à ceux à qui elles sont destinées,  
on relève quelquefois en or les auréoles des saints &  
quelques parties des draperies.

On applique aussi de l'or & de l'argent moulu à des  
*enluminures* plus précieuses; c'est ce qu'on appelle *re-  
hausser*. Pour donner à ces métaux tout leur éclat, on  
les brunit avec la dent de loup.

On *enlumine* avec plus ou moins de soin des estampes  
représentant des vues, des intérieurs de temples, &c.  
qu'on destine à être regardées dans des machines d'op-  
tique.

Quelquefois, des curieux sans goût ont pris plaisir  
à faire *enluminer* de belles estampes, croyant qu'elles  
acquerraient un nouveau prix, & qu'elles approche-  
roient du mérite des tableaux, quand elles seroient  
barbouillées de couleurs. Tout le fruit de leur dépense  
étoit de faire détruire le travail heureux du graveur  
par le travail routinier des *enlumineuses*.

Cependant, l'*enluminure* faite avec soin & intelli-  
gence n'est pas toujours méprisable. Elle est fort utile à  
l'histoire naturelle. Des planches d'oiseaux, de plantes,  
de coquilles, instruisent fort imparfaitement, si elles  
ne sont pas accompagnées des couleurs propres à l'ob-  
jet. Enfin l'*enluminure* est utile toutes les fois qu'on  
doit montrer l'objet colorié. Le graveur doit alors re-  
noncer à l'ambition de plaire, & consentir à voir les  
travaux de son art couverts par le travail des *enlumi-  
neurs*.

Il y a des *enluminures*, d'oiseaux, de coquilles, &c., faites avec tant de soin & tant d'art qu'on peut les prendre au premier coup d'œil pour des miniatures ou des peintures à gouasse. Il est bon alors que les travaux de la gravure ne soient pas trop fortement prononcés, & que le ton de l'estampe soit fort doux.

Une *enluminure* commune peut quelquefois remplir suffisamment son objet, comme lorsqu'il s'agit de faire connoître les couleurs des uniformes de troupes, ou celles des pavillons & des flammes de vaisseaux, &c. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ENNEMI (adj.) se dit des couleurs. On appelle *couleurs ennemies* celles qui s'accordent mal, & qui ne peuvent subsister ensemble sans offenser la vue ou sans se détruire en très-peu de temps. Le bleu & le vermillon sont des couleurs *ennemies*; leur mélange produit une couleur aigre, dure & désagréable.

Les habiles peintres se font quelquefois un jeu de vaincre les difficultés qu'on prétend résulter de l'association des couleurs *ennemies*: ce qui seroit chez les ignorans une témérité qui ne produiroit que des effets maussades, devient chez les habiles une hardiesse louable qui n'enfante que des prodiges. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENSEMBLE. Voici un mot dont la signification, vague en apparence, renferme une multitude de loix particulières imposées aux artistes, premièrement par la nature, ou, ce qui revient au même, par la vérité; & ensuite par le raisonnement, qui doit être l'interprète de la nature & de la vérité.

*L'ensemble* est l'union des parties d'un tout.

*L'ensemble* de l'univers est cette chaîne presque entièrement cachée à nos yeux, de laquelle résulte l'existence harmonieuse de tout ce dont nos sens jouissent.

*L'ensemble* d'un tableau est l'union de toutes les parties de l'art d'imiter les objets; enchaînement connu des artistes créateurs, qui le font servir de base à leurs productions; tissu mystérieux, invisible à la plupart des spectateurs, destinés à jouir seulement des beautés qui en résultent.

*L'ensemble* de la composition dans un tableau d'histoire est de deux espèces, comme la composition elle-même, & peut se diviser par conséquent en *ensemble pittoresque* & en *ensemble poétique*.

Les acteurs d'une scène historique peuvent sans doute être fixés dans les ouvrages des auteurs qui nous l'ont transmise. La forme du lieu où elle se passe peut aussi se trouver très-exactement déterminée par leur récit; mais il n'en restera pas moins au choix de l'artiste un nombre infini de combinaisons que peuvent éprouver entr'eux les personnages essentiels & les objets décrits. C'est au peintre à créer cet *ensemble pittoresque*, & je crois qu'on doit moins craindre de voir s'épuiser la variété dans les compositions, que le talent d'embrasser toutes les combinaisons qui peuvent la produire.

Celle des combinaisons possibles à laquelle on s'arrête, est donc dans un tableau son *ensemble pittoresque*. Il est plus ou moins parfait, selon que l'on a plus ou moins réussi à rendre les groupes vraisemblables, les attitudes justes, les fonds agréables, les draperies naturelles, les accessoires bien choisis & bien disposés.



L'*ensemble poétique* exige à son tour cet intérêt général, mais nuancé, que doivent prendre à un événement tous ceux qui y participent. L'esprit, l'âme des spectateurs veulent être satisfaits, ainsi que leurs yeux. Ils veulent que les sentimens dont l'artiste a prétendu leur transmettre l'idée aient, dans les figures qu'il représente, une liaison, une conformité, une dépendance, enfin un *ensemble* qui existe dans la nature. Car, dans un événement qui occasionne un concours de personnes de différens âges, de différentes conditions, de différens sexes, le sentiment qui résulte du spectacle présent, semblable à un fluide qui tourbillonne, perd de son action en s'éloignant de son centre : outre cela, il emprunte ses apparences différentes de la force, de la faiblesse, de la sensibilité, de l'éducation, qui sont comme différens milieux par lesquels il circule.

Dans cette multitude d'obligations qu'imposent les loix de l'*ensemble*, on juge bien que la couleur revendique ses droits.

Son union, son accord, sa dégradation insensible, forment son *ensemble* : le clair-obscur compose le sien des groupes de lumière & d'ombre, & de l'enchaînement de ses masses ; mais ce sujet mérite bien que l'on consulte les articles qui sont plus particulièrement destinés à les approfondir, ainsi je renverrai entr'autres, pour l'explication plus étendue de ce genre d'*ensemble*, au mot Harmonie, qui l'exprime.

La couleur a des tons, des proportions, des intervalles ; il n'est donc pas étonnant que la peinture emprunte de la musique le mot *harmonie*, qui exprime si bien l'effet que produisent ces différens rapports ; la musique à son tour peut adopter le mot *coloris*, en

nommant ainsi cette variété de style qui l'affranchit d'une monotonie à laquelle il semble qu'elle s'abandonne parmi nous.

Si je ne me suis arrêté qu'à des réflexions générales sur le mot *ensemble*, on doit sentir que je l'ai fait pour me conformer à l'idée que présente ce terme. Cependant il devient d'une signification moins vague & plus connue, lorsqu'il s'applique au dessin. C'est dans cette acception qu'il est plus communément employé par les artistes, & de cet usage plus fréquent doit naturellement résulter une idée plus nette & plus précise; aussi n'est-il pas d'élève qui ne sache ce qu'on entend par l'*ensemble* d'une figure, tandis que peut-être se trouveroit-il des artistes qui auroient peine à rendre compte de ce que signifient *ensemble poétique* & *ensemble pittoresque*.

Cet usage, plus ou moins fréquent des termes de sciences & d'arts, est un des obstacles les plus difficiles à vaincre pour parvenir à fixer les idées des hommes sur leurs différentes connoissances. Les mots sont-ils peu usités? on ne connoît pas assez leur signification. Le deviennent-ils? bientôt ils le sont trop. On les détourne, on en abuse, au point qu'on ne sauroit plus en faire l'usage méthodique auquel ils sont destinés.

Mais, sans m'arrêter à citer des exemples trop faciles à rencontrer, je reviens au mot *ensemble*. Lorsqu'il s'agit d'une figure, c'est l'union des parties du corps & leur correspondance réciproque. On dit un *bon* ou un *mauvais ensemble*. Par conséquent le mot *ensemble* ne signifie pas précisément la perfection dans le dessin d'une figure, mais seulement l'assemblage vraisemblable des parties qui la composent.

L'*ensemble* d'une figure est commun & à la figure & à l'imitation qu'on en fait. Il y a des hommes dont on peut dire qu'ils sont mal *ensemble*, parce que, disgraciés dès leur naissance, leurs membres sont effectivement mal *ensembles*. Mais n'est-il pas étonnant que l'extravagance des modes & l'aveuglement des prétentions aient souvent engagé plusieurs de ces êtres indéfinissables, qu'on nomme *petits-mâtres*, à défigurer un *ensemble* quelquefois très-parfait, ou au moins passable, dont ils étoient doués, pour y substituer une figure décomposée qui contredit désagréablement la nature ?

Les graces sont plus respectées par la peinture, & si on ne leur sacrifie pas toujours, au moins a-t-on toujours pour objet d'obtenir leur aveu par la perfection de l'*ensemble*. Les Grecs, qui, entr'autres avantages, ont sur nous celui de nous avoir précédés, ont fait une étude particulière de ce qui doit constituer la perfection de l'*ensemble* d'une figure.

Ils ont trouvé dans leur goût pour les arts, dans leur émulation, dans les ressources de leur esprit & dans les usages qu'ils pratiquoient, des facilités & des moyens qui les ont menés à des succès que nous admirons. Je reprendrai ce fil, qui me conduiroit insensiblement à parler des proportions & de la grace, aux mots *Proportion*, *Grace* : voyez aussi *Beau*. Je me contenterai de dire que la justesse de l'*ensemble* dépend beaucoup de la connoissance de l'anatomie, puisqu'il est l'effet extérieur des membres mis en mouvement par les muscles & les nerfs, & soutenus dans ce mouvement par les os qui sont la charpente du corps.

L'effet du tout *ensemble* est, comme on le sent bien, le résultat des *ensembles* dont je viens de parler, comme



Le mot *effet général* est le résultat des effets particuliers de chacune des parties de l'art de peindre dont on fait usage dans un tableau. (*Article de M. WA-TELET.*)

ENTENTE (subst. fém.). On dit ce tableau est bien entendu, est d'une belle *entente*; c'est-à-dire que l'ordonnance en est bien entendue, qu'il est conduit avec beaucoup d'*entente*, avec une grande intelligence, soit par la disposition du sujet, soit par les expressions, le contraste, ou la distribution des lumières. *Entente* se dit aussi d'une partie d'un tableau seulement: ce groupe, cette figure, sont d'une belle *entente* de lumière; il y a dans ce tableau une belle *entente* de couleur. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENTHOUSIASME, (subst. masc.) l'*enthousiasme* relatif aux arts & particulièrement à la peinture & à ceux qui l'exercent, est utile & nécessaire, mais il faut qu'il soit vrai & exempt de toute affectation. Il est ordinairement de cette nature, il a cette pureté dans la jeunesse. Il perd de sa vivacité & souvent de sa franchise dans l'âge où les talens formés se trouvent arrêtés dans leur progrès.

Les vives impressions qui excitent l'*enthousiasme* & que produit la beauté, doivent donc être regardées comme un présage infiniment favorable dans les jeunes artistes qui en sont susceptibles; elles soutiennent leur zèle, nourrissent l'émulation, chauffent leur ame. L'*enthousiasme* dans les arts allume le desir de voir & de revoir sans cesse les belles productions; il excite à s'en remplir, à contempler avec délices la belle nature,

à rivaliser avec elle, & à surpasser ceux qui l'ont égalée. L'*enthousiasme* enfin, je parle toujours de celui qui part de l'ame, est la marque distinctive & peut-être infaillible du génie.

Lorsque les artistes ne sont pas soutenus par des succès proportionnés à leurs desirs de gloire, & qu'ils atteignent l'âge qui, les éclairant sur les difficultés de l'art, leur fait entrevoir le terme de leurs progrès ou l'inutilité de leurs efforts, ils sentent alors, comme je l'ai dit, refroidir l'*enthousiasme*; s'ils ont honte de ce refroidissement, ils affectent, le plus souvent, ce qu'ils ne sentent plus, comme les femmes dont le sentiment est épuisé & qui ne veulent point renoncer aux avantages qu'il procure, cherchent à en montrer d'autant plus qu'elles en ont perdu davantage. Pour ceux qui ne pratiquent pas les arts & qui ne s'en occupent pas assez ou d'une manière assez suivie pour s'identifier avec eux & s'associer aux artistes, l'*enthousiasme* qu'ils montrent est presque toujours emprunté, & celui même qu'ils s'efforcent de ressentir, est toujours chancelant & variable, par défaut de justesse dans ses applications.

Au reste, cet *enthousiasme* a quelquefois pour cause (& c'est la plus excusable) une sorte de sensibilité ou naturelle ou excitée par l'exemple, par l'habitude de chercher des émotions, & par le desir d'être ému; mais lorsque cette sensibilité est plus l'ouvrage de la tête ou de l'esprit seul que de ce qu'on appelle le cœur & l'ame, elle est sujette à tant de modifications & se trouve soumise à tant de circonstances, qu'elle procure peu de véritables plaisirs à ceux qui s'y livrent, & ne vaut pas, à parler franchement, la peine qu'elle leur donne.

A ces désavantages & à ces inconvéniens, se joint un ridicule certain aux yeux des hommes qui pratiquent les arts ou qui en sont instruits. En effet, si l'on suit les idées & les discours des *enthousiastes* dont j'ai parlé, & sur-tout de ceux qui sont absolument comédiens à cet égard, on apperçoit que leurs pensées n'ont aucune suite, aucune gradation, & que les mots, les tours, les expressions, manquent d'exactitude ou sont embarrassés & toujours obscurs.

La multiplicité des épithètes les rend diffus, comme les exclamations qu'ils prodiguent les rendent monotones. Au contraire, ce que l'on sent & ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement, & toujours d'une manière nouvelle. Cette règle s'étend à la louange comme au raisonnement. Ecoutez un homme véritablement épris & inspiré par les perfections de l'objet qu'il aime, quelque *enthousiasmé* qu'il soit, il exprime clairement ses différens transports; les expressions, les tours, les accens de son discours se varient comme ses sentimens; mais ils disent toujours quelque chose qu'on entend; il intéresse enfin & communique ses impressions. Mais si vous appercevez que l'*enthousiaste* se répète, si vous le trouvez obscur, alors, refroidi à son égard, vous concluez qu'il joue la passion, & vous ne vous trompez pas.

Si l'on observe plus particulièrement encore les *enthousiasmes* joués qui deviennent si communs & si épidémiques parmi nous, que les hommes les plus sages ont peine à ne s'en pas trouver quelquefois coupables, on y démêle plusieurs nuances & plusieurs motifs. Les uns n'ont dessein que de faire dire qu'ils ont une sensibilité extraordinaire; ils s'efforcent de s'échauffer,



ils s'échauffent enfin ; mais la prétention de sentir vivement & de s'exprimer d'une manière distinguée est trop facile à appercevoir pour qu'on s'y méprenne. Il en est enfin qui ont pour but plus secret une prédilection déterminée, & ils démasquent, malgré eux, ce motif par les occasions qu'ils amènent de louer sans mesure les genres qu'ils affectionnent, ou de déprimer les artistes qui ne leur plaisent pas.

Tous ces *enthousiasmes* faux sont plus contraires aux arts que la froideur & l'indifférence. Ils font regarder injustement comme peu sensibles ceux qui ne sont émus qu'autant que les objets le méritent, & qui ne parlent qu'avec franchise d'après leurs impressions, qu'ils donnent pour ce qu'elles sont, sans tyranniser ceux qui n'en ont pas de semblables.

Le véritable *enthousiasme*, que les beaux ouvrages, les louanges consacrées à leurs auteurs, la belle nature, lorsqu'elle se rencontre, excitent dans l'âme de ceux qui pratiquent les arts ou qui les aiment, est un heureux don, agréable à-la fois & utile à ceux qui l'exercent & à ceux qui le causent.

Mais dans les arts, il a malheureusement produit, comme dans la religion, l'hypocrisie, & l'hypocrisie s'y est montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importants, sous les traits du fanatisme & de l'intolérance. (Article de M. *WATELET*.)

## É P

EL ISODE (subst. masc.). Ce mot appartient proprement à la théorie de la tragédie & du poëme épique, & il désigne toute action qui, dans ces poëmes, est

liée à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, & qui ne lui appartient pas essentiellement. Il a passé du langage de la poésie dans celui des arts, & il y est employé dans le même sens ; mais les amateurs en font plus d'usage que les artistes. Cette expression semble pourtant nécessaire à la théorie de l'art, & elle n'est pas synonyme du mot *accessoires*. On entend plus particulièrement par les *accessoires*, des représentations d'objets inanimés qui servent à décorer la scène, à en marquer le lieu, à en fixer le temps (*Voyez l'article ACCESSOIRES*) ; & par *épisodes*, des représentations d'objets animés, des figures ou des groupes qui sont liés au sujet principal, mais qu'on peut en détacher sans détruire ce sujet. Par exemple, dans le tableau de la prédication de Saint Paul par le Sueur, le jeune homme qui souffle le feu pour brûler les livres qui ont été apportés sur la place, est une figure *épisode*, & le sujet pourroit subsister sans elle, puisque le peintre auroit pu prendre le moment où le feu auroit été suffisamment allumé ; mais quoique cette figure ne soit pas absolument nécessaire à l'action, elle n'y est pas inutile, puisqu'elle contribue à marquer le zèle avec lequel on obéissoit à la prédication de l'apôtre.

Souvent le peintre introduit des *épisodes* pour lier les groupes, pour étendre les masses d'ombres & de lumières, pour orner, pour enrichir son sujet : toutes ces intentions sont louables, & s'il parvient à les remplir, il a réussi dans la partie qu'on peut appeler d'apparat & de décoration ; mais s'il aspire à la gloire de réussir dans la partie du génie, qui seule constitue le grand artiste, il faut que toutes ces richesses, qu'il ajoute à son sujet, contribuent encore à en fortifier

l'expression, & qu'on ne puisse en retrancher aucuns sans affaiblir l'effet que son tableau doit produire sur l'ame des spectateurs.

Il est de l'essence de l'*épisode* de n'être pas absolument nécessaire à l'action principale ; mais il est défectueux, s'il n'y est pas lié, s'il est d'une expression qui la contrarie, s'il est bas lorsqu'elle est noble, s'il est ridicule lorsqu'elle est grave, s'il est comique lorsqu'elle est attendrissante, &c.

Comme il y a des poèmes épisodiques, il y a des tableaux qui pourroient mériter le même titre : tels sont ceux qui n'offrent pas une action nécessaire bien marquée, mais un concours d'*épisodes* ou d'actions qui sont au choix du peintre ; telles sont les représentations d'une caravanne, d'un marché, d'une place publique.

Il y a même des sujets qui sont en même temps historiques & *épisodiques*. Tel est celui de la manne donnée aux Israélites dans le désert. Le sujet n'offre nécessairement que la figure de Moÿse obtenant par ses prières une assistance miraculeuse, & un peuple affamé qui recueille la manne. Les différentes actions des Israélites, dans cette circonstance, sont au choix du peintre : on peut voir, à l'article *EXPRESSION*, que le Poussin a fait ce choix en homme de génie, & que tous les *épisodes* qu'il a rassemblés concourent à augmenter l'intérêt du sujet.

Le déluge universel est aussi un sujet épisodique. Une inondation totale, l'arche portée sur les eaux, des hommes & des animaux qui se noyent, voilà ce qui est offert par l'écriture : toutes les actions des infortunés, victimes de la vengeance céleste, sont *épi-*



*tiques* & au choix du peintre. Le Pouffin est, de tous les artistes qui ont traité ce sujet, celui qui a le moins multiplié les *épisodes*, & qui en même temps l'a rendu de la manière la plus sublime. ( *Article de M. LERESQUE.* )

EPREUVE (subst. fém.). Ce mot répond à celui d'essai. Un graveur, à mesure qu'il avance sa planche, en fait tirer des essais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail qu'il a fait sur le cuivre produit sur le papier. Ce sont ces essais qu'on nomme *épreuves*. Quand le travail tracé sur le vernis dont on couvre d'abord le cuivre a été mordu par l'eau-forte, on en fait ordinairement tirer quelques essais qui se nomment *épreuves de l'eau-forte*. Quand ensuite le graveur a entièrement ébauché sa planche, & qu'il y a établi presque tous les travaux qu'il se propose d'y mettre, mais sans leur avoir donné la vigueur & l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres essais qu'il appelle *premières épreuves*, & pour désigner le point où il en est de son travail, il dit qu'il en est aux *premières épreuves*. Quelquefois le graveur qui se charge de faire une estampe & l'entrepreneur qui la lui demande stipulent que le prix du travail sera partagé en trois payemens égaux, dont le premier sera dû après l'eau-forte, le second aux *premières épreuves*, & le troisième au fini. Quand la planche doit être considérable, comme le travail de la gravure est fort long, il se fait ordinairement quelque convention à-peu-près semblable.

Cependant, comme chaque artiste a sa manière d'opérer, on ne peut guère déterminer par ces expres-

sions *épreuves de l'eau-forte*, *premières épreuves*, à quel point en est l'ouvrage, puisque les uns établissent une grande partie des travaux à l'eau-forte, & que les autres réservent presque tout le travail pour le burin. D'ailleurs quelques-uns, sûrs de leur effet, avancent considérablement l'ouvrage avant de faire tirer les *premières épreuves*, & d'autres, plus timides ou plus impatiens de voir leur travail sur le papier, font tirer des *épreuves* lorsqu'ils n'ont encore fait qu'une très-foible esquisse. Il y a des graveurs qui conduisent à-la-fois toutes les parties de leur planche, & y établissent l'accord dans un ton plus foible que celui qu'ils donnent au fini; il y en a d'autres qui terminent presque entièrement un grand nombre de parties, & les approchent le plus qu'il leur est possible du ton qu'elles doivent avoir, réservant pour la fin quelques autres parties, comme les têtes, les mains, quelques parties d'étoffes brillantes ou de métaux : c'est la pratique de quelques graveurs de portraits. On ne peut ni approuver ni condamner exclusivement aucun de ces procédés. C'est d'après l'ouvrage fait qu'on doit juger l'artiste.

Le nom d'*épreuves* se donne par extension à toutes les estampes, lorsqu'on les considère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* ne signifie plus les premiers essais, mais il désigne les premières estampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit, *j'ai une des premières épreuves de la famille de Darius*. On dit aussi une *bonne* ou une *mauvaise épreuve*, pour signifier une estampe qui a été tirée lorsque la planche étoit encore fraîche ou lorsqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve*

est *boueuse* quand la planche a été mal essuyée, qu'il y est resté trop de noir, & que les travaux ont été confondus. Elle est *nette & brillante* quand la planche a été bien encrée & bien essuyée, en sorte que tous les travaux sont bien distincts, & que chaque taille est restée suffisamment nourrie de noir. Elle est *grise* quand la planche commence à s'user. Elle est *neigeuse* quand les travaux de la planche, étant en partie usés, ne retiennent plus le noir dans leur continuité, en sorte que les tailles sont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent aussi quelquefois provenir de la maladresse de l'imprimeur, ou du travail du graveur.

Quoique l'airain, ou cuivre rouge, qui forme la planche gravée n'éprouve que des frottemens très-doux de la main de l'imprimeur, la gravure se fatigue & s'use par ce frottement plus vite qu'on ne le penseroit si l'on n'en avoit pas l'expérience. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiste, en partie de la fermeté du cuivre, & en partie de l'adresse de l'imprimeur.

Des amateurs qui se défioient de leurs lumières, foiblesse peu commune entre les amateurs, crurent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves* étoit de s'en procurer une de celles que l'artiste avoit fait tirer avant de faire graver l'inscription qui indique le sujet, &c. c'est ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre*. Comme le graveur ne faisoit tirer de ces *épreuves* que pour se bien assurer que son travail étoit absolument terminé, elles étoient en fort petit nombre, & la rareté en augmentoit la valeur idéale. Car d'ailleurs il étoit possible qu'aucune de ces *épreuves* ne valût quelques-unes de celles qui étoient tirées dans la suite avec la



lettre. Il pouvoit très-bien arriver que l'imprimeur ; même sans savoir comment, eût mis plus d'adresse à encrer & essuyer sa planche la centième fois que la première, & que la centième *épreuve* fût la plus belle : car il y a une sorte de hasard qui préside au tirage des estampes, & quand le cuivre est bon, une planche peut tirer plusieurs centaines d'*épreuves* d'une égale beauté.

Mais les amateurs, au lieu de faire cette réflexion ; s'obstinèrent à rechercher les *épreuves* dont la primauté & la rareté sembloient assurées par l'absence de la lettre. Tous voulurent en avoir, & les graveurs, les marchands, trouvèrent un moyen facile de les contenter ; ce fut de faire tirer cent, deux cents, trois cents *épreuves*, & même davantage, avant de faire graver la lettre. Que ces *épreuves* soient belles ou médiocres, peu importe : elles sont avant la lettre, & l'amateur est content. Le marchand l'est encore davantage, parce qu'il retire promptement de trois cents *épreuves* avant la lettre, plus que ne lui auroit procuré plus lentement le double avec la lettre. On a aussi l'adresse d'en cacher un certain nombre, & de ne les livrer à l'avidité des amateurs que lorsqu'elles ont acquis une valeur nouvelle par leur prétendue rareté.

L'avarice de Rembrandt lui avoit inspiré une autre charlatanerie ; c'étoit de faire quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'*épreuves*, & même d'y donner un effet différent quand elle étoit presqu'usée. On vouloit avoir l'*épreuve* avant le changement, celle avec le changement, celle avec l'effet nouveau. On imite cette charlatanerie à moins de frais, tantôt en laissant d'abord subsister une faute

dans l'inscription & la faisant ensuite corriger ; tantôt en faisant tirer des *épreuves* avant que quelque faux trait de la marge soit effacé, & faisant ensuite polir cette marge. Quelquefois ces accidens ne sont pas prévus ; mais la cupidité mercantile sait en tirer parti , car c'est un sujet d'émulation entre les amateurs de se procurer une *épreuve* avec ce qu'ils appellent la *remarque* :

\* Quoique ces manœuvres soient étrangères aux arts considérés en eux-mêmes, & qu'elles en fassent la honte, elles doivent cependant trouver place dans le dictionnaire des arts, & y être appréciées. (*Article de M. LEVESQUE.*)

## É Q

✓ ÉQUESTRE (adj.) On dit en sculpture une STATUE ÉQUESTRE pour signifier une statue représentant un homme à cheval.

Pline attribue aux Grecs l'origine des *statues équestres* : elles étoient élevées en l'honneur des cavaliers qui avoient remporté la victoire dans les jeux sacrés. Les Romains ne tardèrent pas à adopter ce genre de *statues* : ils en élevèrent une à Clélie, ou, suivant un auteur dont Pline rapporte l'opinion, à la fille du Consul Valerius Publicola. Que la figure de cette statue ait été celle de Clélie ou celle de Valérie, elle doit avoir été érigée dans la soixante-huitième olympiade, 507 ans avant notre ère, & par conséquent dans un temps antérieur aux beaux jours de l'art, puisque la sculpture commença sur-tout à fleurir avec Phidias du temps de Périclès, vers la quatre-vingt-troisième olympiade. Il faut ajouter que l'époque où

commença la gloire de l'art chez les Grecs doit être bien antérieure à celle où il fleurit en Italie.

Les *statues équestres* ont toujours été mises au nombre des ouvrages les plus importants en sculpture, & par leur proportion qui est ordinairement colossale, & parce qu'étant destinées par l'âge où elles sont faites à consacrer aux âges futurs la mémoire & les traits de personnes très-célèbres, elles paroissent en même temps destinées à réunir l'admiration de la postérité sur le héros & sur l'artiste.

Quoique les anciens aient fait un grand nombre de *statues équestres*, il ne reste qu'un petit nombre de chevaux antiques en sculpture, & que deux *statues équestres*, celle de Nonnius Balbus, & celle de Marc-Aurèle, qui est d'un temps où l'art commençoit à dégénérer. Peut-être cette perte ne doit-elle pas exciter des regrets fort vifs; car il ne semble pas bien prouvé que les anciens sculpteurs aient eu pour l'imitation des chevaux, & des animaux en général, les mêmes talens que pour celle de la figure humaine. L'art de bien représenter des chevaux exige de grandes études; mais l'homme étoit l'objet constant de l'étude des anciens artistes, & peut-être négligeoient-ils un peu trop la copie de la nature. On pourroit croire que, regardant l'homme comme le vrai modèle de la beauté, ils auroient dû s'abstenir de se distraire par une étude approfondie de tout autre modèle. Cette idée offre assez de grandeur pour n'avoir pas été indigne d'eux.

Les modernes, persuadés que les anciens avoient eu dans l'art tous les genres de succès, parce qu'ils avoient parfaitement réussi dans la représentation de l'homme, sont convenus d'admirer tous les chevaux



antiques que le temps avoit épargnés. Les chevaux de Saint-Marc, malgré leurs têtes ignobles, le vice de leur encolure & celui de leur pas, qui, au jugement d'un artiste dont on doit admettre la décision dans cette partie de l'art, est faux & impossible, ont été attribués par les uns à Lyssippe, & par d'autres à Zénodore; ceux de Monte-Cavallo à Phidias & à Praxitèle; les centaures de la Ville-Borghèse, ceux du palais Farnetti, n'ont guère reçu moins d'éloges. Mais sur-tout le cheval de la *statue équestre* de Marc-Aurèle a réuni l'admiration des amateurs & même des artistes, qui long-temps ont négligé l'étude de la nature pour celle de cette antique défectueuse.

Mengs témoigne que les Italiens modernes ont eu peu de succès dans la représentation des chevaux en sculpture. A Paris, on peut voir le cheval de Henri IV sur le pont-neuf, & celui de Louis XIII à la place Royale, qui sont des ouvrages de deux célèbres sculpteurs Italiens, Jean de Pologne & Daniel de Volterre : ces ouvrages confirment l'assertion de Mengs. Si, dans la patrie moderne des arts, des artistes d'ailleurs très-distingués ont eu peu de succès dans cette partie, on peut attribuer leur malheur à la préférence qu'ils ont donnée aux chevaux antiques, & sur-tout à celui de Marc-Aurèle, sur la nature.

Ce cheval, moulé à Rome sur le bronze antique, fut apporté à Fontainebleau du tems de François I. Il le fut de nouveau à Paris sous le règne de Louis XIV, & placé dans une cour du Palais-Royal. Perraut nous apprend que cet ouvrage fut très-négligé dès qu'il ne fut plus nécessaire d'aller à Rome pour le voir. On trouva que l'Empereur Marc-Aurèle sembloit monter une ju-

ment poulinière; on trouva que le cheval levoit la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le pouvoit, & qu'il sembloit avoir l'encolure démise. On reconnut enfin tous les défauts sur lesquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laissa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit déjà péri celui de Fontainebleau.

Ainsi quand les sculpteurs François eurent des chevaux à faire, ils ne purent prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas sous les yeux, & dont ils n'avoient conservé, depuis leur retour de Rome, qu'un confus souvenir; ils furent donc obligés d'étudier la nature. Aussi peut-on dire que c'est à des François que la sculpture doit les plus beaux chevaux qu'elle ait produits, ceux des deux frères de Marly, aux bains d'Apollon dans le parc de Versailles, ceux des Tuilleries par les deux frères Coysevox, celui de Girardon à la place Vendôme, celui de la place de Louis XV, par Bouchardon; précieux chef-d'œuvre de l'art, quoique des accidens arrivés à la fonte n'aient pas permis de laisser subsister toutes les finesses qu'offroit le modèle. Quand la Suède, le Dannemarck, la Russie voulurent consacrer par des statues *équestres* la mémoire de leurs plus grands Souverains, ces nations appellerent de Paris, M M. Larchevesque, Saly, Falconet.

Quoique les beaux chevaux faits par les modernes doivent ouvrir les yeux sur les défauts du cheval antique de Marc-Aurèle, cependant les éloges qu'ils ont reçus seroient capables d'engager de jeunes artistes à le prendre sur tout pour objet de leur étude, & cette étude pourroit leur laisser des impressions dangereuses, s'il leur arrivoit dans la suite d'avoir à faire des chevaux.

Pourquoi ne donneroient-ils pas dans un piège où se sont laissé prendre tant de grands maîtres de l'Italie ? Nous ne croyons donc pas inutile de rapporter ici les principales observations de M. Falconet sur cette antique.

Pendant que ce célèbre sculpteur s'occupoit à Pétersbourg des études de la *statue équestre* de Pierre-le-Grand, il fit venir de Rome pour son instruction, la tête, les cuisses & les jambes du cheval de Marc-Aurèle, moulées sur un beau plâtre de l'Académie, qui l'avoit été lui-même sur le bronze original. C'étoit un maître qu'il avoit cru mander ; mais en voyant ces parties capitales, il reconnut qu'il n'avoit pas de leçons à en recevoir.

Quoique l'original, doré autrefois en entier, & en partie dédoré par le tems, fasse, comme on l'assure, une illusion séduisante au capitol, parceque l'éclat de la dorure, & les taches des parties qui l'ont perdue empêchent de bien lire les détails, on peut dire que la tête en plâtre, exposée à la même hauteur dans l'atelier de M. Falconet à Pétersbourg, ne pouvoit causer la moindre illusion même aux plus ignorans. Je me ressouviens que lorsque j'entrai pour la première fois dans cet atelier, je ne fus au premier coup d'œil, si j'appercevois une tête de rhinocéros ou de vache ; l'idée d'une tête de cheval fut la dernière qui s'offrit à ma pensée. M. Diderot éprouva à peu près la même impression.

Il est peut être bon d'avertir les personnes qui ne connoissent pas les procédés des arts, qu'il n'en est pas d'un plâtre moulé sur une statue, ou même surmoulé, comme de la copie d'un tableau. La copie peut être



infidelle ; mais le plâtre est l'original lui-même , & l'on y perd tout au plus quelques fineses. Mais suivons les observations de l'artiste.

La grace ne manque pas moins dans le cheval de Marc-Aurèle , que les bonnes proportions & les belles formes. On n'a pas même la ressource de dire que le statuaire antique ait négligé les agrémens qu'il auroit pu donner à sa figure ~~vue de près~~ pour en mieux assurer l'effet dans l'éloignement. » Elle n'est pas travaillée » dans les règles de l'optique. La touche & la faillie » des yeux sont au-dessous du naturel pour leur froideur. Les narines font un cercle sans mouvement » & sans respiration. Les plis formés par l'ouverture » de la bouche sont arrangés comme on voit les brins » d'osier dans le tissu d'une corbeille. Ceux du cou , » au-dessous de la ganache , sont ronds , froids , sans » inégalité , sans ressort , sans ce frémissement , cette » crispation de la peau que ses plis occasionnent tous » jours. Il semble voir une douzaine de baguettes ar- » rangées symétriquement les unes après les autres. «

En vain on soutiendrait que la tête fait bien en place. La forme en est désagréable de quelque côté , & à quelque distance qu'on la regarde ; elle ne ressemble en rien aux belles têtes de chevaux naturels , & c'est en cherchant à l'imiter que Raphaël & le Poussin ont fait de mauvaises têtes de chevaux.

» L'allure du cheval de Marc-Aurèle est le pas. La » position des jambes de derrière y est conforme : la » droite est convenablement éloignée du corps , & » la gauche est fort avancée sous le ventre ; la pince » est déjà posée ; ( c'est un défaut qui fait nommer un » cheval *rampin*. ) Enfin le pied ne peut plus changer de

» de place qu'en se levant pour avancer un pas. Tout  
» va presque bien jusques-là : mais comme il faut une  
» harmonie, une correspondance des mouvemens qui  
» se croisent, le pas de la jambe gauche de devant,  
» qui soutient l'avant-main, doit dans cet instant être  
» sous le ventre, & décrire une ligne oblique qui  
» forme, avec la perpendiculaire prise au haut de la  
» jambe, un angle au moins de quinze degrés. C'est  
» ce qui ne se trouve pas observé dans le cheval en  
» question : l'angle que forme la ligne de la jambe  
» avec la perpendiculaire n'est au plus que de quatre à  
» cinq degrés. Voyons l'autre jambe de devant. Dans  
» le pas, le sabot de la jambe qui marche ne s'élève  
» qu'à la moitié du canon de l'autre. Ici, le sabot de  
» la jambe levée est à la hauteur du genou de celle  
» qui pose. Le mouvement outré de l'un de ces mem-  
» bres & l'inaction de l'autre, font une discordance  
» entre eux par comparaison avec l'action du train de  
» derrière. Ne voyez-vous pas que, par ce moyen,  
» le cheval va au grand pas des jambes de derrière,  
» & que, de celles de devant il ne fait que piaffer ?  
» Ne voyez-vous pas aussi que Pietre de Cortone, &  
» tant d'autres, y ont regardé trop légèrement ? Com-  
» ment n'a-t-on pas vu ces deux actions aussi impos-  
» sibles à faire ensemble à un cheval, qu'à tout  
» autre quadrupède vivant ? Voilà au moins ce qu'il  
» auroit fallu appercevoir avant que de dire à ce  
» cheval : *Avance donc ? ne fais-tu pas que tu es vi-*  
» *vant ?* (mot qu'on attribue à Pietre de Cortone.)  
» Je le défie d'avancer, puisque l'usage qu'il fait de ses  
» jambes de devant contrarie & arrête ce que font  
» celles de derrière. »

La partie la plus essentielle des observations de M. Falconet est celle où il donne le parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle avec celles du beau naturel, parce que cette comparaison peut devenir fort utile aux artistes qui veulent étudier les chevaux. Ils doivent trouver avec plaisir les proportions d'un beau cheval prises par un artiste qui en a lui-même exécuté un fort beau.

» La tête du cheval de Marc-Aurèle, dit M. Falconet, a deux pieds onze pouces : je l'ai divisée en quatre parties. J'ai fait la même division sur la tête d'un beau cheval naturel, & j'ai pris ainsi les principales mesures & du beau naturel & du cheval antique; je n'en garantis pas la justesse à deux ou trois minutes près. Si l'on croit que, n'ayant pas vu le bronze, il ne m'a pas été possible d'en savoir les proportions, je prie ceux qui seront à portée de s'en assurer, de vouloir bien vérifier celles-ci, & de me rectifier où j'aurois commis de fortes erreurs.

*Le cheval de Marc-Aurèle.*

*Le beau naturel.*

» Largeur du cou à la hauteur	
» du menton, 4 parties.....	2 parties 5 minutes.
» Grosseur du cou vers la ganache, 2 parties 1 minute.....	1 partie 3 minutes.
» Largeur des épaules 4 parties	
» 2 minutes.....	2 parties 9 minutes.
» De la naissance des reins à celle du fourreau, 5 parties..	3 parties 5 minutes.
» Du milieu des reins au milieu du ventre, 5 parties....	4 parties.
» D'un côté du ventre à l'autre, 5 parties 8 minutes....	4 parties.



*Le cheval de Marc-Aurèle. Le beau naturel.*

- » Depuis le poitrail jusqu'aux fesses, 12 parties 6 minutes. . . 10 parties.
- » Le bras levé, depuis la pointe du coude jusqu'au devant du genou, 4 parties 4 minutes. . . 3 parties 6 minutes.
- » La jambe du même bras, depuis le dessous du genou jusqu'à la pointe du sabot, 4 parties 2 minutes. . . 3 parties.
- » Largeur des hanches, 5 parties. . . 3 parties 3 minutes.
- » Largeur extérieure du milieu des cuisses, 5 parties 5 minutes. . 3 parties 5 minutes.
- » Depuis le dessous du poitrail jusqu'au sommet de la tête, 9 parties 2 minutes. . . 7 parties 6 minutes.
- » Depuis le grasset (la rotule) de la cuisse qui recule, jusqu'au coude de la jambe de devant qui lève, 7 parties 8 minutes. . 5 parties 5 ou 6 minutes dans la même position.
- » La cuisse droite, qui est fort allongée hors du corps, doit être aplatie sur le côté dans cette position. Celle du cheval antique est très-gonflée; elle n'est même beaucoup plus que la gauche, qui est entièrement rentrée sous le ventre & ployée.
- » Les pointes des jarrets sont écartées l'une de l'autre d'environ deux parties dans le cheval antique. Un cheval naturel qui va le pas les a serrées, & tout au plus à trois ou 4 pouces de distance.

» Ce cheval a six sabots de distance entre le pied gauche de derrière qui porte sur la pince, & le pied de la jambe du même côté qui porte entièrement. Cette jambe n'a que quatre degrés d'inclinaison; elle devroit faire au moins avec la perpendiculaire un angle de quinze degrés : mais quand elle le feroit, les pieds de ces deux jambes seroient encore beaucoup trop éloignés, parce que le corps du cheval est trop long d'environ une demi-tête.

» Les pieds de derrière ont du milieu de l'un au milieu de l'autre quatre parties six minutes, ce qui suppose l'animal estropié ou ses os brisés, sans quoi il ne peut faire un tel écartement de côté. Ceux de devant, s'ils étoient tous deux posés, auroient trois parties; un cheval naturel n'a qu'environ un sabot de distance entre les deux.

» La jambe de devant qui pose, vue de face, est perpendiculaire; elle devroit rentrer par le bas au moins de six degrés.

» La proportion de ce cheval est fort extraordinaire : la longueur de son corps est de neuf pieds. Je remets cette mesure sur l'échelle d'un cheval naturel de cinq pieds, & je trouve que depuis le dessous du poitrail jusqu'au sommet de la tête, il est plus court de six pouces que le beau naturel : ces six pouces en font neuf à dix dans le bronzé. Ainsi le corps est trop long de neuf à dix pouces, ou le cou est trop court de cette même mesure.

» Nous allons voir, par le témoignage imprimé de M. Saly, que le cheval de Marc-Aurèle est loin d'être un beau cheval. Cet artiste distingué n'est plus; mais il nous a laissé, outre ses ouvrages en sculpture, deux

» brochures qui font ensemble 99 pages. Il les a faites  
» pour rendre raison de la statue de Frédéric V, érigée à  
» Copenhague; comme il a eu principalement pour  
» objet dans ces deux écrits son propre ouvrage & le  
» beau naturel, je dois regarder comme une règle de  
» l'art les principes sur lesquels il a travaillé.

» Regardez, dit-il, *un cheval en dessous, vous*  
» *verrez son encolure étroite & affilée en comparaison*  
» *des ganaches.* Cela est vrai.

» Regardez le cheval de Marc-Aurèle en dessous;  
» vous verrez son encolure plus large de quatre pouces  
» & demi que les ganaches.

» Il n'y a que dans le cas de l'arrêt, ou dans celui  
» où un cheval a le défaut de battre à la main & de  
» donner des coups de tête, que son cou & sa tête se  
» portent en arrière, & que le genou levé se trouve plus  
» avant; mais ce sont des accidens momentanés ou  
» des défauts dans les chevaux qu'il faut bien se gar-  
» der d'imiter dans un monument de la nature de celui  
» dont il est question. Cela est vrai.

» Le cheval de Marc-Aurèle, qui a la tête & le cou  
» excessivement en arrière, n'est point dans le cas de  
» l'arrêt; il a donc le défaut de battre à la main &  
» de donner des coups de tête. Son genou levé se trou-  
» ve de beaucoup plus avant que sa tête; ainsi M. Saly  
» juge qu'à cet égard encore ce cheval a des défauts  
» qu'on doit bien se garder d'imiter dans un monu-  
» ment de cette nature.

» La jambe tendue de derrière fait, par sa tension,  
» entrer dans la partie charnue du grasset l'os de la  
» rotule à laquelle la peau est adhérente, & produit un



» creux au lieu de la saillie que forme cet os lorsque  
 » la jambe est ployée. Cela peut être vrai.

» La jambe tendue de derrière l'est plus au cheval  
 » de Marc-Aurèle qu'elle ne l'est à celui de Frédéric V.  
 » Cependant toute la partie du grasset, loin d'être ren-  
 » trée, est beaucoup plus en saillie qu'à aucune autre  
 » statue de cheval que l'on connoisse. Ainsi, selon  
 » M. Saly, l'artiste auteur de ce cheval ne connoît-  
 » soit ni la vérité des mouvemens ni l'ostéologie du  
 » cheval.

» Lorsqu'un cheval lève une jambe de derrière, cette  
 » jambe, à l'endroit du jarret, se rapproche de l'autre,  
 » sans que le pied sorte de la trace de celui de devant.  
 » Ce rapprochement est si fort, que la partie de devant  
 » dudit jarret se trouve presque à l'à plomb du milieu  
 » du corps de l'animal. Cela est vrai.

» Lorsque le jarret levé du cheval que nous exami-  
 » nons se rapproche de l'autre, il en est écarté d'envi-  
 » ron un pied & demi, d'où l'on voit qu'il s'en faut  
 » que le pied de cette même jambe de derrière soit sur  
 » la trace de celui de devant.

» Quelque relevé & précipité que soit le pas d'un  
 » cheval, il s'en faut toujours de beaucoup que le  
 » bras soit placé horizontalement. Cela est vrai.

» Le bras de la jambe levée du cheval de Marc-  
 » Aurèle est placé pour le moins horizontalement. Ce  
 » bras ainsi relevé excède donc de beaucoup le mou-  
 » vement naturel, & c'est donc un grand défaut.

» M. Saly fournit encore beaucoup d'autres objets  
 » de comparaison qui sont tous au désavantage du che-  
 » val antique. Je m'en tiens à ce qu'on vient de voir,  
 » & qui me paroît suffisant pour démontrer combien

» ce cheval est loin de mériter l'admiration des con-  
» noisseurs.

» Si, comme la plupart de nos artistes le savent &  
» en conviennent, le cheval de Marc-Aurèle est du  
» même genre que ceux de Saint-Marc & ceux de  
» Monte-Cavallo, il est médiocre : aucun vrai connois-  
» seur, excepté les propriétaires, n'a jamais mis au rang  
» des beaux ouvrages de sculpture ces derniers che-  
» vaux.

» Si, comme on en convient encore, le cheval  
» de Marc-Aurèle a un trop gros ventre, une trop grosse  
» encolure, &c. il est donc mal ensemble & d'une  
» mauvaise proportion. Cependant, afin de pouvoir  
» juger si la disposition de ce ventre est un défaut ro-  
» léable, donnons-en la forme & la mesure à-peu-près.

» On a vu que, dans un cheval bien proportionné,  
» l'extrémité inférieure du ventre, mesure prise du  
» dessus des reins, revient à la longueur de la tête ;  
» que dans celui du capitole, cette mesure prise au  
» même endroit porte environ un pied de plus que la  
» tête, qui a deux pieds dix pouces de long ; ce qui  
» présente ce gros & large ventre sur une ligne très-  
» courbe, & surbaissée de trois pouces au moins dans  
» son milieu de la ligne horizontale, tandis que dans  
» un cheval naturel d'environ six pieds de long, &  
» qui n'a pas un ventre de vache, cette ligne, dont  
» la courbure est imperceptible, vient en s'inclinant  
» de cinq à six pouces depuis les parties naturelles jus-  
» qu'au dessous du poitrail ; inclinaison qui devrait  
» produire au moins huit pouces dans celui-ci, ce qui  
» lui sauveroit une énorme défectuosité. Cette défec-  
» tuosité peut aussi provenir en partie de la mesure des

» jambes, qui me paroissent, en mesurant le beau  
» naturel, avoir quelques disproportions relatives entre-  
» elles.

» Je fais au reste que le compas seroit un juge des plus  
» récusables dans un ouvrage qui seroit d'ailleurs su-  
» blime : le Gladiateur, l'Apollon, & tel autre chef-  
» d'œuvre en seroient indignés ; mais ici nous devons  
» l'admettre. Ainsi, en joignant ces défauts à beaucoup  
» d'autres qui ne sont ni compensés ni effacés par d'assez  
» grandes beautés dans cet ouvrage, il résulte assuré-  
» ment que ceux qui l'ont regardé comme un chef-  
» d'œuvre ne l'ont pas connu, ou ne connoissoient pas  
» un beau cheval, ou avoient sur les yeux le voile de  
» la prévention. S'ils eussent été plus éclairés ou moins  
» prévenus, ils n'auroient pas glissé sur tant de défauts,  
» joints à la disproportion extraordinaire de ce ventre.

» Faut-il avoir de grandes connoissances pour n'être  
» pas un peu choqué de l'étude fautive de la croupe &  
» de celle des cuisses du cheval de Marc-Aurèle ? Je  
» veux que l'ensemble général de cette croupe ne soit  
» pas d'une bien mauvaise forme ; les détails & la  
» froideur des cuisses ( je les ai sous les yeux ) sont  
» trop éloignés du naturel pour qu'on puisse s'empêcher  
» de sourire un peu quand on entend appeler cela un  
» chef-d'œuvre.

» J'ai une copie généralement exacte & bien mesurée  
» de la statue de Marc-Aurèle. Comme ce n'est pas des  
» finesses de détail qui souvent distinguent un original  
» qu'il est ici question, mais de l'ensemble, des formes  
» & du mouvement, je crois qu'avec les parties origi-  
» nales qui sont sous mes yeux, & que je compare à  
» ce petit modèle, je connois le cheval antique autant



» que peuvent le connoître ceux qui le voient au ca-  
 » pitole. Enfin cette copie achève de m'apprendre que  
 » le cavalier, duquel on parle peu, est beau pour un  
 » ouvrage fait dans un temps où la sculpture ne pro-  
 » duisoit plus ni des Laocoons, ni des Gladiateurs, &  
 » que le cheval, qui occupe davantage tous ceux qui  
 » en raisonnent, est bien inférieur au cavalier.

» Quelques personnes disent que l'excessive largeur  
 » du ventre de ce cheval provient d'un accident, &  
 » que son dos ayant fléchi, les flancs plièrent & s'élar-  
 » girent. On ne fait pas attention que ce dos est au-  
 » jourd'hui dans la forme & à la place qu'il a été fondu,  
 » & que si le marteau l'eût remis où il est, il n'auroit  
 » pu y venir sans que les flancs ne reprissent aussi la  
 » leur. Quels que soient le mélange & la qualité du  
 » métal de cette statue, le bronze auroit cassé par l'ac-  
 » cident que l'on suppose, ou par la prétendue restau-  
 » ration dont on parle, comme s'il s'agissoit d'une fi-  
 » gure de plomb. Mais n'eût-il pas cassé, un cylindre  
 » de bronze n'est point une vessie dont la membrane  
 » s'étende au gré du souffleur. Enfin c'est dans l'état  
 » présent où est ce cheval, & non dans celui où l'on  
 » suppose qu'il a été, qu'on le juge, que tant de gens  
 » crient au chef-d'œuvre, & que tant d'autres répètent  
 » les cris sans savoir pourquoi. «

Quoique le dictionnaire des arts ne soit pas destiné  
 à la description des ouvrages de l'arr, on croit pouvoir  
 se permettre ici quelques lignes sur la statue équestre  
 érigée à l'empereur Pierre le Grand à Pétersbourg,  
 parce qu'on en a beaucoup parlé dans toute l'Europe,  
 & souvent avec trop peu de connoissance, & parce  
 qu'elle se distingue par deux particularités; celle de  
 sa composition & celle de sa base.

On fait que toutes les *statues équestres* sont posées sur un socle qui forme un carré long : le cheval paroît marcher au pas sur ce socle.

Mais M. Falconet , auteur du monument de Pétersbourg , avoit à représenter un héros qui passe pour le créateur de la Russie : on croit communément que sa vaste domination n'étoit peuplée que d'espèces d'animaux sauvages dont il a su faire des hommes. Le sculpteur-poète , car les arts sont une poésie , a saisi cette idée favorable à son art , quoiqu'historiquement elle ne soit pas d'une exacte vérité ; il a su donner à son ouvrage une vie , un mouvement qui manque en général aux monumens de ce genre , en indiquant au spectateur , par un symbole ingénieux , les obstacles que le Prince avoit à surmonter. Il l'a représenté gravissant à cheval une roche escarpée. Ainsi la composition est allégorique , & par une heureuse conception , c'est le héros lui-même qui est le symbole de l'allégorie.

Pierre le Grand avoit eu lui-même une idée à-peu-près semblable ; il s'étoit fait graver sur un cachet sous la figure d'un sculpteur qui ferme la Russie dans un roc encore brut. La pensée de l'artiste est plus noble que celle de l'empereur ; mais d'ailleurs elle offre le même sens.

M. Falconet a saisi pour l'instant de sa composition celui où le cavalier , arrivé au sommet du roc , arrête son cheval qui en est à son dernier pas & qui exprime d'une manière sensible ce moment d'immobilité par lequel le galop se termine nécessairement. La tête du héros , ceinte d'une couronne de laurier , est fière & imposante , sa main protectrice semble s'étendre sur son empire ; son air , son maintien , sont majestueux , mais n'ont rien de terrible : sous la dignité d'un maître , on

reconnoît un père. Son vêtement, simple & pittoresque, a l'avantage de ressembler en même temps à celui qu'avoient adopté les anciens statuaires de la Grèce & de Rome, & de rappeler celui des Russes. Un manteau doublé de pelletterie détruit artistement ce que cet habit pourroit avoir de trop simple. Le cheval est plein de feu, & semble le souffler par les narines; il réunit à la beauté des formes & à la finesse l'apparence de toute la vigueur qui étoit nécessaire à l'action qu'il vient de terminer. Il foule dans sa course le serpent de l'envie.

On a écrit loin de Pétersbourg que le rocher qui sert de base à ce monument est hérissé de pointes qui doivent empêcher de voir plusieurs parties de la statue; que le cheval a devant lui une montagne & un serpent à la queue. Ces erreurs bizarres de quelques écrivains n'ont sans doute trompé personne.

La tête du héros est l'ouvrage de Mademoiselle Collot, élève & ensuite bru de M. Falconet. Il lui confia cette importante partie du monument dont il étoit chargé, parce que, par une rare modestie, après avoir fait lui-même un portrait qui avoit répondu à sa réputation, celui du savant Camille Falconet, il crut cependant que son élève lui étoit supérieure en ce genre. L'histoire des arts ne nous avoit conservé jusques-là que le nom d'une femme qui eût pratiqué la sculpture; elle se nommoit Properzia Rossi, elle étoit de Bologne, & florissoit dans le seizième siècle. Persécutée & calomniée par un artiste jaloux nommé Amico, elle abandonna son talent & mourut de douleur.

M. Falconet croyoit d'abord que son rocher seroit construit de pierres de rapport, & il avoit déjà fait les



modèles de toutes les coupes : mais on lui proposa un rocher véritable de granit, & il n'hésita pas à préférer cette base qui seroit plus durable. Il fallut transporter cette masse énorme dans un espace d'une lieue & demie par terre & de trois lieues & demie par eau. On sait que les anciens ont fait des efforts encore plus étonnans; mais ils n'avoient pas encore eu d'imitateurs entre les modernes. Ceux qui voudront connoître les moyens mécaniques qui furent employés pour remuer & transporter cette masse, peuvent consulter le livre intitulé : *Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Pétersbourg un rocher de trois millions destiné à servir de base à la statue équestre de cet Empereur, par le Comte Marin Carhuri de Céphalonie*. Grand in-fol., Paris, Nyon, 1777.

Quand ce rocher fut trouvé, il pesoit environ cinq millions. L'artiste en fit retrancher deux sur la place, ainsi le bloc pesoit encore trois millions pendant le transport. Sa dimension étoit de 37 pieds de longueur sur 21 de largeur, & 22 de hauteur. M. Falconet lui a laissé sa largeur vers la base, mais en la réduisant jusqu'au haut par un ralus qui conduisit l'œil au plan sur lequel pose le cheval : ce plan n'a qu'environ huit pieds de largeur. Comme il falloit que le cheval gravât une pente accessible, les trente-sept pieds de longueur du roc ne suffisoient pas; on ajouta un morceau d'environ treize pieds, pour rendre le rocher semblable au modèle qui avoit à-peu-près cinquante pieds de longueur. (*Article de M. LEVESQUE.*)

ÉQUILIBRE. *Omne corpus, nisi extrema sese*

*quodlibet continet librenturque ad centrum, collatur ruatque necesse est.* Voilà un passage qui me paroît définir le terme dont il s'agit ici, & j'espère qu'une explication un peu détaillée de ce texte, & un précis de ce que Léonard de Vinci dit sur cette partie dans son traité de la peinture, suffiront pour en donner une idée claire. Pomponius Gauric qui a composé en latin un traité de la sculpture, est l'auteur de la définition que j'ai citée, elle se trouve au Chap. VI, intitulé : *De statuarum statu, motu & otio*. Toute espèce de corps, dit-il, dont les extrémités ne sont pas contenues de toutes parts & balancées sur leur centre, doit nécessairement tomber & se précipiter.

La chaîne qui unit les connoissances humaines, joint ici la physique à la peinture, en sorte que le physicien qui examine la cause du mouvement des corps, & le peintre qui veut en représenter les justes effets, peuvent, pour quelques momens au moins, suivre la même route & , pour ainsi dire, voyager ensemble. On doit même remarquer que ces points de réunion des sciences, des arts & des connoissances de l'esprit, se montrent plus fréquens, lorsque ces mêmes connoissances tendent à une plus grande perfection. Cependant on pourroit observer (comme une espèce de contradiction à ce principe) que souvent la théorie perfectionnée a plutôt suivi que précédé les âges les plus brillans des beaux-arts, & qu'au moins elle n'a pas toujours produit les fruits qu'on sembleroit devoir en espérer; mais il s'agit dans cet article d'expliquer le plus précisément qu'il est possible ce que l'on entend par *équilibre* dans l'art de peinture.

Le mot *équilibre* s'entend principalement des figures

qui par elles-même ont du mouvement, tels que les hommes & les animaux.

Mais on se sert aussi de cette expression pour la composition d'un tableau, & je vais commencer par développer ce dernier sens. Dufresnoy, dans son poëme immortel de *Arte Graphica*, recommande cette partie, & voici comment il s'exprime :

*Seu multis constabit opus , paucis ve figuris ,  
Altera pars tabula vacuo ne frigida campo  
Aut deserta fiet , dum pluribus altera formis .  
Fervida mole sua supremam exurgit ad oram .  
Sed tibi sic positis respondeat utraque rebus ,  
Ut si aliquid sursum se parte attollit in unâ ,  
Sic aliquid parte ex aliâ consurgat & ambas  
Equiparet , geminas cumulando æqualiter oras .*

« Soit que vous employiez beaucoup de figures, ou que vous vous réduisiez à un petit nombre, qu'une partie du tableau ne paroisse point vuide, dépeuplée & froide, tandis que l'autre, enrichie d'une infinité d'objets, offre un champ trop rempli ; mais faites que toute votre ordonnance convienne tellement que si quelque corps s'élève dans un endroit, quelqu'autre la balance, en sorte que votre composition présente un juste équilibre dans ses différentes parties ».

Cette traduction, qui peut paroître moins conforme à la lettre qu'elle ne l'est au sens, donne une idée de cet équilibre de composition dont Dufresnoy a voulu parler, & j'ai hasardé avec d'autant plus de plaisir d'expliquer sa pensée dans ce passage que la traduction qu'en donne de Piles présente des préceptes qui, loin d'être avoués par les artistes, sont absolument contraires aux principes de l'art, & aux effets de la nature. Je vais rapporter



Les termes dont se sert M. de Piles : « Que l'un des  
 » côtés du tableau ne demeure pas vuide, pendant  
 » que l'autre est rempli jusqu'au haut; mais que l'on  
 » dispose si bien les choses, que si d'un côté le ta-  
 » bleau est rempli, l'on prenne occasion de remplir  
 » l'autre, en sorte qu'ils paroissent *en quelque façon*  
 » égaux, soit qu'il y ait beaucoup de figures, ou qu'elles  
 » y soient en petit nombre ».

On apperçoit assez dans ces mots, *en quelque façon*,  
 qui ne sont point dans le texte, que M. de Piles lui-  
 même a senti qu'il falloit adoucir ce qu'il venoit d'é-  
 noncer : mais cet adoucissement ne suffit pas. Il n'est  
 point du tout nécessaire de remplir un côté du tableau,  
 parce qu'on a rempli l'autre, ni de faire en sorte qu'ils  
 paroissent, *en quelque façon* même, égaux. Les loix  
 de la composition sont fondées sur celles de la nature,  
 & la nature, moins concertée, ne prend point pour nous  
 plaire les soins qu'on prescrit ici à l'artiste. Sur quoi  
 donc sera fondé le précepte de Dufresnoy ? Que devien-  
 dra ce balancement de composition à l'aide duquel j'ai  
 rendu son idée ? il naîtra naturellement d'un heureux  
 choix des effets de la nature, qui non-seulement est  
 permis aux peintres, mais qu'il faut même leur recom-  
 mander ; il naîtra du rapprochement de certains objets  
 que la nature ne présente pas assez éloignés les uns  
 des autres, pour qu'on ne soit pas autorisé à les rassembler  
 & à les disposer à son avantage.

En effet il est assez rare que, dans un endroit enrichi,  
 soit par les productions naturelles, soit par les beautés  
 de l'art, soit par un concours d'êtres vivans, il se  
 trouve dans l'espace que l'on peut choisir pour sujet d'un  
 tableau (c'est-à-dire dans celui que l'œil peut embras-

ser) un côté absolument dénué de toute espèce de richesses, tandis que l'autre en sera comblé. La nature est moins avare, & quoiqu'elle ne concerte pas la dispensation qu'elle fait de ses trésors, elle n'offre point brusquement le contraste de l'abondance & de l'extrême aridité. Les lieux escarpés se joignent imperceptiblement à ceux qui sont unis; les contraires s'enchaînent par des milieux, d'où résulte cette harmonie générale qui plaît à nos regards. Mais le balancement dont il s'agit ne consiste pas seulement dans la grandeur, le nombre des objets, & la place qu'ils occupent; il a des ressources dans la disposition & l'enchaînement des masses que forment la lumière & l'ombre. C'est sur-tout cet ordre ingénieux, ce chemin qu'on fait faire à la lumière dans la composition d'un tableau, qui contribuent à son balancement & à son *équilibre*, qui contentent la vue & qui sont cause que ce sens étant satisfait, l'esprit & l'ame peuvent prendre leur part du plaisir que leur offre l'illusion de la peinture.

J'insiste d'autant plus sur ce principe d'*équilibre* de la composition, qu'il y a un danger infini pour les artistes dans l'affectation d'une disposition d'objets trop recherchée, & que c'est par cette route que se sont introduits ces principes de contraste & de disposition pyramidale qu'on a poussés trop loin.

Les beautés de la nature ont un caractère de simplicité qui s'étend sur les tableaux les plus composés & qui plaît dans ceux qu'on pourroit accuser de monotonie. Plusieurs figures dans la même attitude, sur le même plan, sans contraste, sans opposition, bien loin d'être monotones dans la nature, nous y présentent des variétés fines, des nuances délicates, & une union  
d'action

d'action qui enchantent. Il faut, pour imiter ces beautés, une extrême justesse; & quelquefois, il est vrai, la naïveté est voisine de la sécheresse & d'un goût *pauvre* qu'il faut éviter avec autant de soin que ce qui est outré.

Mengs semble avoir tout dit sur l'*équilibre* de la composition; c'est au goût, au génie, à l'observation de la nature, de développer le peu de mots dans lesquels il a renfermé son précepte. » On entend, dit-il, par » *équilibre* ou pondération, l'art de distribuer les ob- » jets avec discernement, de manière qu'une partie » du tableau ne reste pas libre tandis que l'autre est » trop chargée : mais il faut que cette distribution pa- » roisse naturelle & ne soit jamais affectée ».

C'en est assez pour la signification de ces mots, *équilibre de composition*. Consultons Léonard de Vinci sur l'*équilibre des corps* en particulier.

» La pondération, dit-il chap. CCLX, ou l'*équi- » libre* des hommes, se divise en deux parties : elle » est simple ou composée. L'*équilibre* simple est celui » qui se remarque dans un homme qui est debout sur » ses pieds sans se mouvoir. Dans cette position, si cet » homme étend les bras en les éloignant diversément » de leur milieu, ou s'il se baïsse en se tenant sur un » de ses pieds, le centre de gravité tombe par une ligne » perpendiculaire sur le milieu du pied qui pose à » terre, & s'il est appuyé également sur ses deux pieds, » son estomac aura son centre de gravité sur une ligne » qui tombe au point milieu de l'espace qui se trouve » entre les deux pieds.

» L'*équilibre composé* est celui qu'on voit dans un » homme qui soutient dans diverses attitudes un poids » étranger; dans Hercule, par exemple, étouffant Antée



» qu'il suspend en l'air & qu'il presse contre son estomac. Il faut, dans cet exemple, que la figure d'Hercule ait autant de son poids au-delà de la ligne centrale de ses pieds, qu'il y a du poids d'Antée en deçà de cette même ligne. »

On voit, par ces définitions de Léonard de Vinci, que l'équilibre d'une figure est le résultat des moyens qu'elle emploie pour se soutenir, soit dans une action de mouvement, soit dans une attitude de repos.

Je vais tâcher d'exposer les principes de cet auteur dans un ordre qui en rende l'intelligence plus facile pour ceux même qui ne pratiquent pas l'art de peinture.

Quoique le peintre de figure ne puisse produire qu'une représentation immobile de l'homme qu'il imite, l'illusion de son art lui permet de faire un choix dans les actions les plus animées, comme dans les attitudes du plus parfait repos. Il ne peut représenter dans les unes & dans les autres qu'un seul instant; mais une action, quelque vive, quelque rapide qu'elle soit, est composée d'une suite infinie de momens, & chacun d'eux doit être supposé avoir quelque durée. Ils sont donc tous susceptibles de l'imitation que le peintre en peut faire.

Dans cette succession de momens dont est composée une action, la figure doit (par une loi que la nature impose aux corps qui se meuvent d'eux-mêmes) passer alternativement de l'équilibre, qui consiste dans l'égalité du poids de ses parties balancées & reposées sur un centre, à la cessation de cette égalité. Le mouvement naît de la rupture du parfait équilibre, & le repos provient du rétablissement de ce même équilibre.

Ce mouvement sera d'autant plus fort, plus prompt & plus violent, que la figure dont le poids est partagé également de chaque côté de la ligne qui la soutient, en ôtera plus d'un de ces côtés pour le rejeter de l'autre, & cela avec violence & précipitation.

Par une suite de ce principe, un homme ne pourra remuer ou enlever un fardeau qu'il ne tire de soi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut mouvoir, & qu'il ne le porte du côté opposé à celui où est le fardeau qu'il veut lever. C'est de-là qu'on doit inférer que, pour parvenir à cette juste expression des actions, il faut que le peintre fasse en sorte que ses figures démontrent, par leur attitude, la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles sont près d'exécuter. J'ai dit la *quantité de force*, parce que la figure qui supporte un fardeau, rejette d'un côté de la ligne qui partage le poids de son corps, ce qu'il faut de plus de ce poids pour balancer le fardeau dont elle est chargée; la figure qui veut lancer une pierre ou un dard, emprunte la force dont elle a besoin, par une contorsion d'autant plus violente, qu'elle veut porter son coup plus loin: encore est-il nécessaire, pour porter son coup, qu'elle se prépare par une position anticipée à revenir aisément de cette contorsion à la position où elle étoit avant que de se gêner; ce qui fait qu'un homme qui tourne d'avance la pointe de ses pieds vers le but où il veut frapper, & qui ensuite recule son corps ou le contourne, pour acquérir la force dont il a besoin, en acquerra plus que celui qui se poseroit différemment, parce que la position de ses pieds facilitant le retour de son corps vers l'endroit qu'il veut

frapper, il y revient avec vitesse, & s'y retrouve enfin placé commodément.

Cette succession d'égalité & d'inégalité de poids dans des combinaisons innombrables que notre instinct, sans notre participation & à notre insçu, fait servir à exécuter nos volontés avec une précision géométrique, se remarque lorsqu'on y fait attention; mais elle est plus sensible, lorsqu'on examine les danseurs & les sauteurs, dont l'art consiste à en faire un usage plus raisonné & plus approfondi. Les faiseurs d'équilibre, les *funambules* ou *danseurs de corde* en offrent sur-tout des démonstrations frappantes, parce que dans les mouvemens qu'ils se donnent sur des appuis moins solides, & sur des points de surface plus restreints, l'effet des poids est plus remarquable & plus subit, sur-tout lorsqu'ils exécutent leurs exercices sans appui, & qu'ils marchent ou sautent sur la corde sans contrepoids. C'est alors que vous voyez l'emprunt qu'ils font à chaque instant d'une partie du poids de leur corps pour soutenir l'autre, & pour mettre alternativement leur poids total dans un juste balancement; c'est alors qu'on voit dans la position de leurs bras l'origine de ces contrastes de membres qui nous plaisent, & qui sont fondés sur la nécessité. Plus ces contrastes sont justes & conformes à la pondération nécessaire des corps, plus ils satisfont le spectateur, sans qu'il cherche à se rendre compte de cette satisfaction qu'il ressent; plus ils s'éloignent de la nécessité, moins ils produisent d'agrément, ou même plus ils blessent, sans qu'on puisse bien clairement se rendre raison de cette impression.

Ce sont ces observations qui doivent engager les ar-



tistes à imiter Léonard de Vinci , & à employer leurs momens de loisir à des réflexions approfondies. Ils se formeront par-là des principes certains, & ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces graces naturelles, qu'on regarde bien mal-à-propos comme des qualités arbitraires, & pour la définition desquelles on employe si souvent ce terme de *je ne sais quoi*, expression obscure, & trop peu philosophique pour qu'il soit permis de l'admettre dans des raisonnemens sérieux.

En invitant les Artistes à s'occuper sérieusement de l'équilibre & de la pondération des corps, comme je les ai exhortés à faire des études profondes de l'anatomie, je crois les rappeler à deux points fondamentaux de leur art. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit de l'anatomie; mais j'ose leur avancer que la variété, les graces, la force de l'expression ont leurs sources véritables dans les loix de l'équilibre & de la pondération, & sans entrer dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, je me contenterai de mettre sur la voie ceux qui voudront réfléchir sur ce sujet. Pour commencer par la variété, quelles ressources n'a-t-elle pas dans cette nécessité de dispositions différentes, relatives à l'équilibre, que la nature exige au moindre changement d'attitude! Le peu d'attention sur les détails de cette partie, peut laisser croire à un artiste superficiel, qu'il n'y a qu'un certain nombre de positions qui soient favorables à son talent; dès que son sujet le rapprochera tant soit peu d'une de ces figures favorites, il se sentira entraîné à s'y fixer par l'habitude ou par la paresse, & si l'on veut décomposer tous ses ouvrages, quelques attitudes, quelques groupes & quelques caractères de têtes

éternellement répétées offriront le fond médiocre de son talent.

Ce n'est point ainsi qu'ont exercé & qu'exercent encore cet art véritablement profond les artistes qui aspirent à une réputation solidement établie. Ils cherchent continuellement dans la nature les effets, & dans le raisonnement les causes & la liaison de ces effets. Ils remarquent, comme je viens de le dire, que le moindre changement dans la situation d'un membre, en exige dans la disposition des autres & que ce n'est point au hasard que se fait cette disposition; qu'elle est déterminée, non-seulement par le poids des parties du corps, mais par l'union qu'elles ont entr'elles par leur nature, c'est-à-dire, par leur plus ou moins de solidité, & c'est alors que les lumières de l'anatomie du corps doivent guider les réflexions que l'on fait sur son *équilibre*. Ils sentiront que cette disposition différente qu'exige le moindre mouvement dans les membres, est dirigée à l'avantage de l'homme par un instinct secret, c'est-à-dire, que la nature le porte à se disposer toujours de la façon la plus commode & la plus favorable à son dessein. La juste proportion des parties, & l'habitude des mouvemens y concourent: delà naît dans ceux qui voyent agir naturellement une figure bien conformée, l'idée de la facilité, de l'aisance; ces idées plaisent; delà naît celle de la grâce dans les actions. Pour l'expression, comme elle résulte du mouvement que l'ame exige du corps, & que ce dernier exécute, on sent qu'elle est également subordonnée aux principes physiques; on sent que le corps est obligé de s'y soumettre, pour obéir à l'ame jusques dans ses volontés les plus rapides & les plus spontanées. (*Article de M. WATELET*).

**ÉQUIVOQUE** (subst. fém.) On peut observer en passant que, du tems de Boileau, le genre de ce mot étoit encore douteux :

Du langage françois bizarre hermaphrodite,  
De quel genre te faire, *équivoque* maudite,  
Ou maudit ; car sans peine aux rimeurs hasardeux,  
L'usage encor, je crois, laisse le choix des deux.

L'usage a décidé pour le genre féminin. On dit à présent une *maudite équivoque*, & l'on ne diroit plus un *équivoque maudit*.

Il y a plusieurs sortes d'*équivoques* en peinture. *Équivoque* sur l'action de la figure. Marche-t-elle ou est-elle en repos ? Est-ce une figure qui tire ou qui pousse, qui pose ou qui enlève ?

*Equivoque* sur le ton de la couleur, lorsque le ton d'un objet perce avec le ton du fond ou avec celui d'un autre objet.

*Equivoque* sur les formes, lorsqu'un membre étant couvert en partie, la portion qui paroît peut ressembler à celle d'un autre membre, ou lorsqu'une portion de draperie peut ressembler à quelqu'autre chose.

*Equivoque* sur l'expression, lorsque les traits ou l'action d'une figure peuvent convenir à une autre passion que celle dont cette figure doit être affectée.

*Equivoque* sur le plan, lorsque le spectateur ne peut juger du plan qu'occupe un objet.

Il s'agit moins ici de faire une énumération complète de toutes les sortes d'*équivoques*, que d'avertir qu'il n'en est aucune qui ne doive être soigneusement évitée. (Article de M. LEVESQUE.)

## E S

**ESPRIT** (subst. masc.). L'*esprit* en peinture  
N-iv



paroît être, comme le *bel-esprit* en littérature, une qualité inférieure à ce qui est grand. Je crois même que cette expression étoit inconnue aux anciens artistes. On ne trouve dans Pline, lorsqu'il parle des peintres & des statuaires de la Grèce, aucune expression qui puisse se traduire par le mot *esprit*. On ne disoit pas de Raphaël qu'il dessinoit avec *esprit*; Michel - Ange n'a jamais songé à relever ses ouvrages par des touches *spirituelles*. On a dit long-temps après en parlant du Poussin, qu'il étoit le peintre des gens d'*esprit*; mais on n'a pas dit qu'il peignoit avec *esprit*.

Ce qui est assez particulier, c'est qu'en peinture ce qu'on appelle *esprit*, est une qualité de la main plutôt que de la pensée. Un peintre a de l'*esprit* dans sa touche, un dessinateur dans son crayon, & un graveur dans sa pointe.

On loue un peintre en grand en disant qu'il a une touche mâle, ferme, juste; on loue un peintre en petit, en disant qu'il a une touche *spirituelle*.

On trouve de l'*esprit* dans la manière d'exprimer, sans le rendre, le feuillé des arbres, de faire sentir des formes qu'on se contente d'indiquer. Des coups de pinceau, de crayon, de pointe, donnés quelquefois presque au hasard, mais qui montrent de l'adresse & qui ont quelque chose de piquant, sont qualifiés du nom d'*esprit*. Un trait quelquefois abandonné, quelquefois très-subtil sur les parties saillantes & éclairées, plus fortement ressenti sur les parties rentrantes, encore plus prononcé pour les parties ombrées, se nomme un trait *spirituel*. Ce sont des moyens qu'emploie le suivant artiste pour exprimer en peu de traits ce qu'il fait,

& qu'emploie l'artiste qui n'a que de l'adresse par une sorte de charlatanerie. Le premier satisfait les connoisseurs, parce qu'avec peu de chose, il leur indique ce qu'ils savent : le second charme le vulgaire des amateurs, qui se pique d'entendre ce qui souvent ne dit rien, ou ce qui du moins ne dit rien de juste ni de vrai.

Je n'oserois pas dire qu'il y a de l'*esprit* dans les paysages du Titien, du Poussin : mais c'est le plus grand éloge qu'on puisse accorder à un grand nombre de paysagistes qui accusent d'une manière assez adroite & assez agréable ce qu'ils seroient incapables de rendre savamment.

On sent que dans le petit, où la proportion trop inférieure à celle de la nature oblige d'indiquer les choses plutôt que de les rendre, il faut avoir souvent recours aux moyens qu'on appelle de l'*esprit*. C'est une sorte de manière abrégée où le peu doit être donné pour le tout, & ce peu doit être annoncé avec beaucoup d'art.

Le petit est de mauvais goût, si l'on y veut mettre le rendu à la place de l'*esprit*; on y sent la peine que s'est donné l'artiste pour rendre ce que pourtant il n'a pas rendu, & ce qu'il ne devoit qu'accuser.

L'*esprit* sera donc souvent employé avec succès dans le paysage, parce que, dans ce genre d'imitation, les objets sont presque toujours bien inférieurs à leur grandeur naturelle. Pour représenter dans un fort petit arbre peint ou dessiné, l'écorce, les nœuds, les branches, le feuillu d'un grand arbre naturel, il s'agit bien plutôt d'exprimer l'apparence générale que les détails de la nature, & cette supercherie nécessaire rentre dans ce qu'on appelle de l'*esprit*.

On en peut dire autant du petit en général. Dans une figure de quelques pouces qui doit rappeler à l'idée celle d'un homme de quelques pieds, c'est par des indications abrégées, par des touches *spirituelles*, qu'on pourra représenter non-seulement une partie des formes, mais encore les affections de l'ame : car le petit même est susceptible d'expression.

L'*esprit* est tellement consacré dans les arts à donner de simples indications, qu'il est plus particulièrement affecté à des croquis, à des esquisses légères. On dit, cette esquisse est *spirituelle*, ce dessin est *spirituellement* croqué. On dit de même en parlant de la maquette d'un sculpteur, qu'elle est pleine d'*esprit*. On se serviroit d'une autre expression pour louer la statue, le tableau, dont cette esquisse, cette maquette sont la première pensée, & même pour louer une esquisse, un modèle bien arrêté.

On pourroit donc définir l'*esprit*, dans le langage des arts, le talent d'indiquer savamment ce qu'on n'exprime pas. Des indications piquantes, mais fausses, seroient à l'art ce qu'est aux lettres le faux *bel-esprit*.

La peinture colossale doit être fière, exagérée ; la peinture de grandeur naturelle doit être juste & précise ; la peinture en petit doit être *spirituelle*. Les ouvrages terminés doivent se distinguer par un *rendu* fidèle, & les ouvrages croqués, ébauchés, touchés, par des indications *spirituelles*.

L'*esprit* dans la pensée, dans la conception d'un ouvrage d'art, n'appartient pas essentiellement à l'art comme la forme constitutive, mais il l'ennoblit. Cependant au lieu de donner seul à l'ouvrage une valeur certaine, il est lui-même dégradé s'il n'est pas soutenu par les moyens qui appartiennent à l'art & qui le



constituent. Le mauvais peintre , le mauvais statuaire , quelqu'*esprit* qu'il mette dans ses conceptions , n'obtiendra jamais l'estime qui est réservée au bon artiste , & l'on ne prendra pas même la peine de distinguer en lui les qualités de l'homme d'*esprit* de celles de l'artiste sans talens. S'il veut attirer l'attention & obtenir des éloges , qu'il sache faire parler à son *esprit* le langage de son art.

On peut dire que l'*esprit* convenable à l'artiste consiste bien moins à inventer un sujet qu'à l'exprimer. On a peu d'obligation à un peintre , à un sculpteur , d'avoir imaginé un sujet même ingénieux ; on lui en a beaucoup d'avoir bien exprimé un sujet de l'histoire ou de la mythologie. Raphaël , le Poussin , avoient bien l'*esprit* de leur art ; ils ont ordinairement traité des sujets connus ; mais ils se les sont rendus propres par l'expression , & c'est dans cette expression que nous admirons leur génie. J'oserois même dire que le tableau de la mort de Germanicus , celui du testament d'Eudamidas , feroient une impression moins forte sur le spectateur , s'ils eussent été inventés par le peintre. Le nom de Germanicus ajoute à l'intérêt du tableau ; la noble confiance d'Eudamidas dans la générosité de ses amis touche d'autant plus qu'elle est historique. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

ESQUISSE ( subst. fém. ). ESQUISSE ( v. act. ). Ce terme , que nous avons formé du mot italien *schizzo* , a parmi nous une signification plus déterminée que dans son pays natal ; voici celle que donne , au mot italien *schizzo* , le Dictionnaire de la Crusca : *spezic di disegno , senza ombra , e non terminato* ( espèce de dessin sans ombre & non terminé ). Il paroît par-là que le mot *esquisse* , en italien , se rapproche de la signification du

mot françois *ébauche*, & il est vrai que chez nous, *esquisser* veut dire : *former des traits qui ne sont ni ombrés ni terminés , établir les premières hachures d'un dessin , les premières tailles d'une estampe , faire la première ébauche d'un tableau ;* mais par une singularité dont l'usage peut seul rendre raison , *faire une esquisse* ou *esquisser* ne veut pas dire précisément la même chose. Cette première façon de s'exprimer , *faire une esquisse* , signifie *tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture , pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage.* C'est sur cette signification du mot *esquisse* que je vais m'arrêter , comme celle qui mérite une attention particulière de la part des artistes.

La difficulté de rendre plus précisément le sens de ce mot , vient de ce qu'au lieu d'avoir été pris dans les termes généraux de la langue pour être adopté spécialement par la peinture , il a été au contraire emprunté de la peinture pour devenir un terme plus général : on dit faire l'*esquisse* d'un poëme , d'un ouvrage , d'un projet , &c.

En peinture. l'*esquisse* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiste se sert , pour rendre une idée qui s'offre à son imagination , de tous les moyens qui se présentent sous sa main , le charbon , la pierre de couleur , la plume , le pinceau ; tout concourt à son but à-peu-près également. Si quelque raison peut déterminer sur le choix , la préférence est due à celui des moyens dont l'emploi est plus facile & plus prompt , parce que l'esprit perd toujours de son feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer & fixer ses conceptions.

L'*esquisse* est donc ici la première idée d'un sujet de

peinture. L'artiste qui veut le créer, & dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différens aspects, risque de voir s'évanouir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeler le souvenir. Pour parvenir à suivre le rapide essor de son génie, il ne s'occupe point à surmonter les difficultés que la pratique de son art lui oppose sans cesse : sa main agit, pour ainsi dire, théoriquement ; elle trace des lignes auxquelles l'habitude de dessiner donne à-peu-près les formes nécessaires pour y reconnoître les objets. L'imagination, maîtresse absolue de cet ouvrage, ne souffre qu'impariement le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les *esquisses* des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

S'il est aisé de sentir par ce que je viens de dire, qu'il n'est pas plus possible de donner des principes pour faire de belles *esquisses* que pour avoir un beau génie, on doit en inférer aussi que rien ne peut être plus avantageux pour échauffer les artistes & pour les former, que d'étudier ces sortes de dessins des grands maîtres & sur-tout de ceux qui ont réussi dans la partie de la composition.

Mais pour tirer de cette étude un avantage solide, il faut, lorsqu'on est à portée de le faire, comparer ensemble les différentes *esquisses* que les célèbres artistes ont fait servir de préparation à leurs ouvrages. Il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle



est sujette aussi à des défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue; l'*esquisse* qui suivra ce premier dessin offrira les effets d'une imagination déjà modérée. Les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiste a suivie & que le jeune élève a intérêt de découvrir. Si, après ce développement d'idées que fournissent différentes *esquisses* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites sur la nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie & ce qu'on peut appeller l'esprit de l'art. C'est ainsi que les brouillons d'un auteur célèbre pourroient souvent, mieux que des traités, montrer dans l'éloquence & dans la poésie les routes naturelles qui conduisent à la perfection.

Pour terminer la suite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il est enfin nécessaire de comparer avec le tableau fini tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiste, de l'examen raisonné des *esquisses* des grands maîtres. On peut aussi, comme amateur, trouver dans cet examen une source intarissable de réflexions différentes sur le caractère des artistes, sur leur manière & sur une infinité de faits particuliers qui les regardent. On y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont imposée les personnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raisonnables pour y substituer des idées absurdes. La superstition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont souvent produit, par la main des artistes, de ces fruits extravagans dont il se-

roit injuste d'accuser ceux qui les ont fait paroître. Dans plusieurs compositions, l'artiste, pour sa justification, auroit dû écrire au bas : » *J'ai exécuté; tel* » *Prince a ordonné.* « Les connoisseurs & la postérité seroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui seroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la sottise.

Les *esquisses* peuvent suppléer à l'inscription que nous demandons. L'on y retrouve quelquefois la composition simple & convenable d'un tableau dans l'exécution duquel on a été fâché de trouver des figures allégoriques, disparates, ou des assemblages d'objets qui n'étoient pas faits pour se trouver ensemble. Le tableau de Raphaël qui représente Attila, dont les projets sont suspendus par l'apparition des Apôtres saint Pierre & saint Paul, en est un exemple. Il est peu de personnes qui ne sachent que dans l'exécution de ce tableau, qui est à Rome, au lieu de saint Léon, Léon X en habits pontificaux, accompagné d'un cortège nombreux, fait la principale partie de la composition. Un dessin du cabinet du Roi disculpe Raphaël de cette servile & basse flatterie, pour laquelle & la grandeur du miracle, & la convenance du sujet, & le *costume*, & les beautés de l'art même ont été sacrifiés.

Le dessin représente une première idée de Raphaël sur ce sujet, qui étoit digne de lui. Il n'y est point question de Léon X, de sa ressemblance ni de son cortège. Saint Léon même n'y paroît que dans l'éloignement; l'action d'Attila, l'effet que produit sur lui & sur les soldats qui l'accompagnent, l'apparition des Apôtres est l'objet principal de son ordonnance, & la passion intéressante qu'il se proposoit d'exprimer. Mais c'en est assez, ce me semble, pour indiquer les avantages qu'on



peut tirer de l'étude & de l'examen des *esquisses* : il ne reste à faire quelques réflexions sur les dangers que présentent aux jeunes artistes les attrait de ce genre de composition.

La marche ordinaire de l'art de la peinture est telle que le temps de la jeunesse, qui doit être destiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, est celui dans lequel il semble qu'on soit plus porté aux charmes qui naissent de la partie de l'esprit. C'est en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aisément. C'est la saison de l'enthousiasme, c'est le moment où l'on est impatient de produire, enfin c'est l'âge des *esquisses*; aussi rien de plus ordinaire dans les jeunes élèves, que le desir & la facilité de produire des *esquisses* de composition, & rien de si dangereux pour eux que de se livrer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indécision dans l'ordonnance, l'incorrection dans le dessin, l'aversion de terminer, en sont ordinairement la suite, & le danger est d'autant plus grand, qu'on est presque certain de séduire par ce genre de composition libre, dans lequel le spectateur exige peu & se charge d'ajouter à l'aide de son imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés.

En effet que le trait par lequel on indique les figures d'une *esquisse* soit outré, on y croit démêler une intention hardie & une expression mâle; que l'ordonnance soit confuse & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intarissable. Qu'arrive-t-il de ces présages trompeurs ou mal expliqués? l'un dans l'exécution finie offre des figures estropiées, des expressions exagérées; l'autre ne peut sortir du labyrinthe



finche dans lequel il s'est embarrassé : le tableau ne peut plus contenir dans son vaste champ le nombre d'objets que l'*esquisse* promettoit. Tous les artistes, réduits à se borner au talent de faire des *esquisses*, n'ont pas les talens qui ont acquis à la Fage & au Parmesan une réputation dans ce genre.

L'artiste ne doit donc faire qu'un usage juste & modéré des *esquisses* : elles ne doivent être pour lui qu'un secours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit se précautionner contre la séduction des idées nombreuses, vagues & peu raisonnées que présentent ordinairement les *esquisses*, & plus il s'est permis d'indépendance en ne se refusant rien de ce qui s'est présenté à son esprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorsqu'il veut arrêter sa composition. C'est par les règles de cette partie de la peinture, c'est-à-dire par les préceptes de la composition & au tribunal de la raison & du jugement, qu'il verra terminer les indécisions de l'amour-propre & qu'il pourra décider du juste mérite de ses *esquisses*. (*Article de M. WATELET.*)

ESTAMPE (subst. fém.). Ce mot désigne, comme le mot *Epreuve*, le produit d'une planche gravée, & cependant ces deux mots ne sont pas synonymes. L'*Epreuve* est relative à la planche d'où elle tirée ou à d'autres *Epreuves* auxquelles on la compare : on dit, j'ai une belle *Epreuve* de telle planche ; cette *Epreuve* : ci est plus belle que celle-là. Le mot *estampe* est ordinairement pris dans un sens absolu ; voilà une belle *estampe* : ou il est relatif au tableau d'après lequel

*l'estampe* a été faite ; il y a une belle *estampe* de la Magdelaine pénitente de le Brun.

On dit, j'ai de belles *estampes* ; on ne dira pas, j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle planche.

Le mot *estampe* appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, &c.

L'art de graver en *estampes* est, après celui de l'imprimerie, le plus utile au progrès du goût, des sciences & des arts. L'Encyclopédie, par exemple, ne s'exprimeroit qu'obscurément sur les procédés des arts dont elle donne la description, si elle n'éclaircissoit pas ces descriptions par le secours des *estampes* dont elle est accompagnée.

On peut nous décrire les traits, les vêtements, l'industrie des différens peuples du monde : mais les voyageurs qui ont parcouru les diverses parties du globe ne se feroient entendre que bien imparfaitement, si des *estampes* ne servoient pas d'interprètes à leurs récits.

C'est par le secours des *estampes* qu'un tableau, une statue qui ne peut être que dans une seule ville, se trouve, en quelque sorte, répandue dans toute l'Europe. Le tableau de la transfiguration de Raphaël, la statue de Moïse de Michel-Ange, sont à Rome ; mais, par le moyen des *estampes*, l'Europe entière en connoît la composition, l'expression, & même en partie le dessin. Les originaux des antiques découvertes à Herculaneum sont conservés à Naples ; mais des *estampes* en ont rendu la connoissance familière à tous les curieux. On voit, sans sortir d'un cabinet de Paris ou de Lon-

âres, tous les tableaux de l'Italie, de la Flandre, de la France, ceux même qui ne sont plus, toutes les ruines de la Grèce & de Rome, tous les édifices remarquables de l'Europe entière, les monumens de la Chine & de l'Inde, les villes de l'Europe & de l'Asie, les cabanes des Lapons, des Tongoufes, les tentes des Kalmouks, les huttes des sauvages de l'Amérique. Toutes les plantes, tous les animaux de la terre, passent sous les yeux d'un homme qui n'a jamais quitté sa ville natale. La terre elle-même, les mers & les cieux sont fidèlement représentés par des *estampes*; enfin tout ce que la vue peut saisir dans l'univers peut être, par le moyen des *estampes*, rassemblé dans des porte-feuilles.

Des tableaux sont détruits, des statues sont brisées, des palais, des temples sont renversés; ils se conservent dans des *estampes*. La nature en convulsion a changé la Calabre; des *estampes* peuvent nous montrer encore ce qu'elle fut.

Les détails des opérations qui produisent les différentes sortes d'*estampes*, seront consignés dans les articles qui concernent la gravure. (Article de M. LEVESQUE.)

ESTOMPE (subst. fém.). On appelle ainsi un morceau de peau roulée, cousue & taillée en pointe, dont on se sert pour étendre le crayon sur le papier. Cette définition suffit pour faire connoître que ce qui concerne l'*estompe* appartient au Dictionnaire de pratique. Nous dirons seulement, relativement à la théorie, que la pointe large de l'*estompe* ressemblant mieux que celle d'un crayon à la sorte de pinceau que les peintres nomment brosse, elle semble aussi mieux convenir que



le crayon aux jeunes dessinateurs qui se destinent à la Peinture. Elle étend sur le papier le crayon broyé à-peu-près de la même manière que la brosse étend la couleur sur la toile ; elle établit les masses avec la même promptitude ; elle procure des touches aussi larges , aussi moëlleuses ; enfin le dessin à l'*estompe* peut être regardé comme une sorte de peinture en couleur sèche , dont la manœuvre a encore plus de rapport à celle de la peinture en huile , que la manœuvre de la peinture au pastel. Celle-ci se rapprocheroit plus du dessin au crayon , si le doigt n'y tenoit pas lieu de brosse ou d'*estompe*. ( L. ).

## É T

ÉTEINDRE ( v. act. ), affaiblir l'éclat , obscurcir , salir. Quand des lumières secondaires disputent à la lumière principale , il faut les *éteindre*. Pour donner l'accord à un tableau , à un dessin , à une estampe , il faut *éteindre* les parties qui le disputeroient à d'autres qui doivent être plus apparentes. ( L. )

ÉTUDE ( subst. fém. ) On a vu jusqu'à présent que presque tous les termes employés dans l'art de peinture , ont deux significations , & cela n'est pas étonnant. La langue d'une nation est formée avant que les arts y soient arrivés à un certain degré de perfection. Ceux qui , les premiers , pratiquent ces arts , commencent par se servir des mots dont la signification est générale ; mais l'art crée sa langue à mesure qu'il se perfectionne ; il adapte à des significations particulières une partie des expressions générales ; enfin il en

invente. C'est alors que plus les arts sont mécaniques, plus ils ont besoin de termes nouveaux & plus ils en créent, parce que leur usage embrasse plus d'idées qui leur sont particulières.

L'art poétique a peu de mots qui lui soient consacrés. Des idées générales peuvent exprimer ce qui constitue les ouvrages qu'il produit. La seule partie de cet art qu'on puisse appeler *mécanique*, comprend la mesure des vers, leurs formes différentes & leurs combinaisons; & c'est la seule aussi qui ait des mots dont l'usage lui soit spécialement réservé, comme *rime*, *césure*, *hémistiche*, *sonnet*, *rondeau*, &c. La Peinture en a davantage, parce que la partie mécanique en est plus étendue. Cependant elle tient encore tellement aux idées universelles, que le nombre des mots qui lui sont propres est assez borné. Peut-être pourroit-on mettre la musique au troisième rang.

Mais pour ne pas m'écarter de mon sujet, le mot *étude*, dans l'art dont il est question, signifie premièrement l'exercice raisonné de toutes les parties de l'art; ensuite il signifie le résultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture; c'est-à-dire qu'on appelle *études*, les essais que le peintre fait en exerçant son art. Dans la première signification, ce mot comprend tout ce qui constitue l'art de la Peinture. Il faut que l'artiste qui s'y destine, ou qui le professe, ne néglige l'*étude* d'aucune de ses parties, & l'on pourroit, autorisé par la signification peu bornée de ce seul mot, former un traité complet de Peinture; mais le projet de cet ouvrage & les bornes plus commodes qu'on y garde, s'y opposent. Ainsi je renvoie le lecteur, pour le détail des connoissances qui doivent être un objet d'*étude*,

pour les peintres, aux articles de Peinture répandus dans ce Dictionnaire. Cependant, pour que celui-ci ne renvoie pas totalement vuides ceux qui le consulteront, je dirai ce que l'on ne sauroit trop recommander à ceux qui se destinent aux beaux-arts & sur-tout à la peinture.

La plus parfaite *étude* est celle de la nature; mais il faut qu'elle soit éclairée par de sages avis, ou par les lumières d'une raison conséquente & réfléchie. La nature offre, dans le physique & dans le moral, les beautés & les défauts, les vertus & les vices. Il s'agit de fonder sur ce mélange des principes qui décident le choix qu'on doit faire, & l'on doit s'attacher à les rendre si solides, qu'ils ne laissent dans l'esprit de l'Artiste éclairé & dans le cœur de l'homme vertueux, aucune indécision sur la route qu'ils doivent tenir.

Pour ce qui est de la seconde signification du mot *étude*, il est encore général à certains égards; mais si l'on appelle ainsi tous les essais que font les peintres pour s'exercer, ils les distinguent cependant par d'autres noms: par exemple, s'ils s'exercent sur la figure entière, ils nomment cet essai, *académie*. Ainsi le mot *étude* est employé assez ordinairement pour les parties différentes destinées ou peintes. On dit une *étude* de *têtes*, de *main*, de *piés*, de *paysage*, de *draperies*; & l'on nomme *esquisse* le projet d'un tableau, soit qu'il soit tracé, dessiné ou peint. On appelle *ébauche* ce même projet dont l'exécution n'est que commencée, & généralement tout ouvrage de peinture qui n'est pas achevé. (*Article de M. WATELET.*)

ÉTUDE. Mengs, comme tous les maîtres de l'art, propose aux élèves, pour objets de leurs *études*, les



chefs-d'œuvre des grands artistes ; mais il veut qu'on les copie moins qu'on ne les imite. En se contentant de copier un ouvrage , on ne se rend pas capable d'en produire d'autres qui lui ressemblent ; il faut sur-tout méditer les principes , les considérations qui ont guidé l'auteur , & qui sont la cause de son ouvrage.

Un tableau, ajoute-t-il, offre deux parties essentielles : l'une comprend les motifs qui ont conduit les opérations du maître , & peut être regardée comme la trace de son génie ; l'autre n'est que son *faire* , c'est-à-dire , la manière qu'il s'est formée. C'est cette manière que ceux qui copient s'attachent communément à imiter ; & lorsqu'ils veulent ensuite faire d'eux-mêmes un ouvrage , comme ils ne trouvent rien dans la nature qui ressemble à cette manière dont ils ont fait leur principale étude , ils restent sans guide , & se trouvent avoir fait une *étude* inutile. Mais ceux qui étudient principalement les causes qui ont déterminé les grands artistes , peuvent employer ensuite ces mêmes causes pour produire des effets semblables , & s'ils n'atteignent pas au mérite des maîtres qu'ils ont pris pour modèles , ils ont au moins acquis des principes raisonnés dont ils retireront de grands avantages , & leurs *études* n'auront pas été perdues.

M. Reynolds conseille, pour objet d'*étude* , aux jeunes artistes , de dessiner de mémoire la figure qu'ils ont dessinée d'après le modèle , & de se rendre compte , le crayon à la main , des belles parties qu'ils auront admirées dans quelques tableaux. En suivant ce conseil , on acquerra tout ensemble de l'exactitude & de la facilité , & l'on se fixera pour long-temps dans la mémoire ce qui n'y laisseroit que des traces fugitives.

Mais si le jeune artiste, continue le même professeur, doit manier souvent le crayon, il ne doit pas oublier que le pinceau est l'instrument de son art. Qu'il peigne donc ses *études* encore plus souvent qu'il ne les dessinera : c'est le moyen d'acquérir un maniement facile du pinceau, & de se familiariser avec l'emploi des couleurs. L'art de peindre renferme le dessin & le coloris : pourquoi ne pas se former à la fois aux deux qualités de dessinateur & de coloriste ? En faisant la plupart de ses *études* au pinceau, on parviendra à peindre aussi aisément qu'on dessine, & à faire l'un & l'autre aussi facilement qu'on écrit.

C'étoit la pratique des écoles qui se sont distinguées par la couleur, celles de Venise & de Flandre. Elles ont enrichi les cabinets de peu de dessins, & ces dessins ne sont en général que des esquisses indécises. Les maîtres de ces écoles faisoient le plus souvent leurs *études* & leurs esquisses au pinceau, soit en couleurs, soit en grisaille. Les dessins finis qui portent leurs noms sont ordinairement les ouvrages de leurs graveurs ou de leurs élèves ; on les donne pour les premières idées de leurs tableaux, & ce n'en sont que des copies faites au lavis ou au crayon.

Cependant l'artiste doit se rendre familier avec le crayon, pour l'employer dans les occasions où il ne pourroit faire usage du pinceau ; car il doit étudier par-tout, dans les compagnies, dans les promenades, dans les voyages. Tan ôt c'est un effet de lumière qui mérite d'attirer ses regards ; tantôt c'est le ton d'une fabrique, la forme, les plis d'un vêtement, le feuillé d'un arbre, les gibbosités de son tronc, les rugosités de son écorce, les effets que produit sur le visage &

dans le maintien des hommes la présence ou l'absence des passions, les variétés des proportions & des formes dans les différens individus. Aucun de ces objets n'est indigne d'entrer dans la mémoire de l'artiste, & quand il en aura la commodité, il fera bien de les confier au papier. Ce sont autant de richesses dont il ne manquera pas de trouver l'emploi.

Les plus grands maîtres ne sont parvenus qu'à force d'étude & de travail à produire leurs chefs-d'œuvre : c'est l'ignorance qui croit pouvoir sans peine fixer l'admiration. Leur méthode étoit lente & laborieuse ; mais le résultat n'offroit que de la facilité. » Quand ils » avoient conçu un sujet, dit M. Reynolds, ils en » faisoient d'abord plusieurs esquisses dont ils tiroient » ensuite un dessin fini. Ils faisoient ensuite des dessins » étudiés & corrects de chaque partie prise séparément. » Après avoir étudié une figure entière, ils faisoient » encore plusieurs dessins de la tête, des mains, des » pieds de cette même figure. Après l'avoir drappée, » ils étudioient séparément différentes suites de plis. Ces » études préliminaires ne les empêchoient pas de prendre le modèle pour peindre le tableau, & de le » reprendre encore à différentes reprises pour le retoucher. » Tant de travail effraie-t-il l'imagination ? un mot doit rendre le courage : le produit étoit un chef-d'œuvre. (*Article de M. LEVESQUE*).

## E X

EXAGÉRATION (subst. fém.) L'exagération est par-tout vicieuse, dans les formes, dans l'expression, dans les effets, dans les mouvemens. C'est-à-dire que le



tableau, la statue ne doit rien offrir d'exagéré de la place où ils doivent être vus ; car il est une exagération savante & nécessaire que l'artiste habile fait donner à son ouvrage, pour que , du lieu où sera placé le spectateur , cet ouvrage ressemble à la nature. Si les figures de la coupole d'un temple élevé n'étoient pas plus grandes que des figures naturelles , elles sembleroient petites ; si les détails en étoient traités comme dans un tableau de chevalet , l'ouvrage paroitroit sec & mesquin : si l'effet n'en étoit pas exagéré , il sembleroit froid. ( L. )

EXÉCUTION ( subst. fém. ) *L'exécution*, cette partie du talent qui semble purement mécanique & ne rien tenir du génie , sert infiniment à le produire avec succès. Elle n'a pas toujours été envisagée , par plusieurs artistes célèbres , qui ont renouvelé la peinture , comme aussi importante qu'elle l'est devenue depuis. Tel est le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croissant dans les siècles éclairés. Pour mériter leurs suffrages , il ne suffit pas de faire de belles choses , il faut qu'elles soient bien faites , & que la main soit de moitié dans le mérite de l'esprit. Sachons-leur gré de cette délicatesse ; en flattant leurs plaisirs , elle contribue à l'avantage des arts.

Quoique les beautés d'*exécution* ne soient pas ordinairement l'objet principal de l'artiste , & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur , elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du spectateur sur des objets destinés à toucher son ame ; & sans les attraits de l'*exécution*, la rapidité avec laquelle il parcourroit

certaines ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéresser. *Voyez FAIRE. (Article extrait du Traité de Peinture de M. DANDRÉ-BARDON.)*

EXPOSITION (subst. fém.). Ce mot a deux sens. Dans le premier, il signifie la manière dont un tableau est placé : Ce tableau est dans une bonne *exposition*. Quand le peintre connoît d'avance la place qu'occupera son ouvrage, comme lorsqu'il fait une coupole, ou un tableau d'autel, il doit travailler en conséquence de l'*exposition* qui lui est connue, & il peut même se concerter avec l'architecte pour rendre cette *exposition* encore plus favorable. Il peut, par exemple, faire pratiquer, dans quelque partie de l'édifice, une ouverture, qui, cachée au spectateur, fera tomber sur l'ouvrage une lumière qui en augmentera l'effet. Mais s'il fait un tableau de chevalet, sujet à changer de lieu, il doit tâcher que l'effet en soit heureux à toute *exposition* raisonnable.

On appelle, dans un autre sens, *exposition*, l'action d'*exposer* ses ouvrages au jugement du public. Par exemple, les artistes de l'Académie Royale de Paris exposent tous les deux ans leurs ouvrages dans une salle du Louvre; c'est ce qu'on appelle l'*exposition des tableaux*. L'Académie de Londres fait tous les ans une semblable *exposition*. Les artistes de la Grèce *exposoient* leurs ouvrages en public. L'ignorance multiplie, dans ces occasions, les jugemens absurdes; & c'est du concours des jugemens du goût, & de l'ignorance,

que se forme celui qui donne aux vrais talens la place qu'ils méritent. Ces *expositions* ont un autre avantage ; celui d'entretenir l'émulation qui s'affoiblirait dans le calme des ateliers. Chaque artiste redouble d'effort , parce qu'il sait que le public doit le comparer avec ses rivaux. Les efforts seroient encore plus vifs , si l'on *exposoit*, avec les ouvrages modernes, quelques chefs-d'œuvre des plus grands maîtres des différentes écoles. De quel feu créateur ne se sentiroit pas animé le peintre vraiment épris de son art & de la gloire , s'il prévoyoit qu'il aura pour concurrens Raphaël , Rubens , le Titien , le Sueur ? (*Article de M. LEVESQUE.*)

EXPRESSION (subst. fém.) On restreint ici la signification de ce mot aux signes extérieurs par lesquels s'annoncent sur le visage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les sentimens de l'ame.

S'il est possible de développer le sens de ce terme , il est infiniment difficile & peut-être impossible de donner une suite méthodique de procédés qui conduisent l'artiste à exécuter dans toute son étendue , ce qu'on se croit en droit d'exiger de lui , relativement à l'*expression*.

Tout ce qui vit , tout ce qui est animé , éprouve , presque sans interruption , des sensations ou ce qu'on appelle passions. Le peintre , par conséquent , ne peut jamais représenter un être vivant , qu'il ne soit obligé de le montrer avec un sentiment ou une passion. Il y a plus ; tous les corps , tous les objets qui ne sont pas doués de la vie , ont aussi , indépendamment de leur forme & de leur nature générale , un caractère par-



Sulier qu'ils tiennent de l'état actuel, c'est-à-dire, des circonstances propres ou accidentelles qu'ils éprouvent.

Le caractère est à leur égard ce que l'*expression* est à l'égard des êtres animés; de sorte qu'à la rigueur, le peintre qui ne doit représenter aucun être vivant sans qu'on apperçoive qu'il éprouve une sensation, ou une passion, ne doit aussi représenter aucun être inanimé, sans donner à connoître, avec sa forme générale, son état accidentel, d'où résulte son caractère.

Le ciel a une apparence qui lui est propre & une apparence que lui donnent les accidens qu'il éprouve; car en même temps qu'il est aérien, transparent, &c., il est serein ou couvert, calme ou orageux: il reçoit sa lumière ou du soleil levant ou du soleil couchant. Un arbre est non-seulement de telle ou telle espèce; il est encore jeune ou vieux, sain ou malade; il éprouve les effets de l'été, de l'hiver, du printems ou de l'automne.

L'artiste qui se fait une loi de ne peindre aucun objet animé sans passion, aucun objet inanimé sans caractère, est semblable aux hommes qui n'écrivent ou ne parlent jamais sans avoir une idée juste & précise. Celui qui peint sans avoir ces intentions, ressemble à ceux qui, en si grand nombre, disent ou écrivent des mots dont il ne résulte qu'une idée vague & indéterminée.

Les loix que vous venez d'établir, dira-t-on, prescrivent des obligations si difficiles, qu'on pourroit affirmer qu'aucun artiste ne doit les avoir complètement remplies. Cela est vrai: je pense même que cette observance est au-dessus des moyens de l'art; mais ces loix n'en sont pas moins imposées par la nature.

Cependant, comme dans la perfection morale, on admet par nécessité des modifications & différens degrés de mérite; ainsi l'artiste qui approche de cette perfection d'imitation que l'art ne peut atteindre, a droit à de justes louanges & même à l'admiration. En effet, que dans un nombre de figures dont un tableau est composé, celles qui doivent intéresser davantage, montrent les sensations ou soient affectées des passions qu'elles doivent avoir, on pardonne aisément à quelques autres d'être (comme cela n'arrive que trop souvent) *insignifiantes*. De même, si les objets inanimés les plus essentiels à l'action ont le caractère distinctif qui y a le plus de rapport, on doit & l'on est forcé d'être indulgent. D'ailleurs il faut observer que si l'on étoit témoin de l'action réelle qui est représentée, on fixeroit sa vue sur l'endroit de la scène qui inspireroit le plus d'intérêt, & qu'on n'appercevroit alors que vaguement ce qui seroit plus éloigné. Cette observation, fondée sur une vérité de fait, est infiniment essentielle pour fonder à leur tour plusieurs des conventions reçues dans la peinture moderne.

Mais ces modifications ou ces adoucissens des loix de l'*expression*, n'empêchent pas qu'un objet peint ne doive, comme par un effet magique, exciter dans le spectateur l'idée de ce qui n'existe pas dans cet objet; c'est-à-dire, l'idée du mouvement ou de la vie. Et cet effet surnaturel a lieu dans les chefs-d'œuvre d'un art, que, par cette raison sans doute, on a nommé divin.

L'on peut donc dire des ouvrages de peinture qu'anime l'*expression*, ce qu'Horace disoit des poésies de Sapho.

*Spirat adhuc amor  
Vivuntque commissi calores  
Æolia fidibus puellæ.*

Pour parvenir, s'il est possible, à concevoir en partie les causes de ce miracle de la peinture, il est nécessaire de se fixer à deux observations.

La première, que l'union de l'ame & du corps est si intime, qu'il n'existe pas un moment où, dans un être animé, le corps ne participe pas des affections de l'ame, puisque même la vie n'est sensible que par cette participation réciproque & continuelle.

La seconde, que la peinture, bornée à ne représenter qu'un instant, peut parvenir cependant à rappeler l'idée de cette action & de cette réaction continuelle de l'ame & des sens, dont l'habitude est telle pour nous, que nous en avons sans cesse l'idée, ou la conscience ; mais comment la peinture en tire-t-elle avantage ? C'est que l'esprit humain qui, dans un continuel mouvement, passe sans cesse du passé au présent, & du présent à l'avenir, ne peut fixer la représentation bien faite d'une action instantanée, sans mêler à l'idée qu'il en prend, des idées antérieures & sur-tout des idées postérieures. Cette ondulation devient d'autant plus rapide, que l'objet est mieux représenté ; & l'esprit qui n'est lui-même que mouvement, dès qu'il est excité par une première illusion, fait participer idéalement la figure bien imitée au mouvement qui lui est propre.

Mais après avoir parlé de l'obligation où est le peintre de provoquer ces effets magiques, on s'attendra peut-être à trouver ici tout au moins quelques indications de ce que, dans la pratique, il doit faire pour la remplir : j'ai dit qu'il est infiniment difficile & peut-être impossible de conduire à cet égard la main de l'artiste.

En effet, s'il est dans la peinture des procédés plus ou moins mécaniques, plus ou moins susceptibles de



démonstrations, c'est en raison des rapports qu'ils ont avec quelques sciences exactes & positives, telles que l'anatomie, les proportions, la perspective, & la pondération. La plupart des autres dépendent d'un sentiment intelligent, & ne comportent ni règles précises ni démonstrations possibles.

Cependant l'on peut au moins mettre l'artiste sur la voie, en lui conseillant des études en quelque sorte pratiques qui peuvent faire connoître les muscles, les nerfs & les traits, organes immédiats de l'*expression*. Quelques-uns de ces muscles ont même, dans la science de l'anatomie, des noms qui désignent quelques fonctions appartenantes à l'*expression*.

Il faut, d'une autre part, que l'artiste observe presque continuellement sur la nature animée, ce que ces organes éprouvent de nuances, relativement aux âges de la vie, au sexe & aux accidens ou circonstances; il faut qu'il étudie les hommes dans les momens où ils éprouvent les affections les plus douces & les passions les plus violentes. La lettre suivante, contient des observations curieuses & bien faites sur une scène d'*expression*.

» Je ne me rappelle point sans émotion le spectacle  
 » que m'offrit un jour une assemblée de jeunes gens  
 » prêts à tirer la milice. Tous les mouvemens divers  
 » que le désespoir, la terreur, la tristesse, l'espérance  
 » & une joie immodérée peuvent communiquer &  
 » imprimer à l'ame, se peignirent au-dehors avec les  
 » traits les plus marqués, & sous tous les caractères  
 » variés qui résultent de l'action & des effets différens  
 » de ces passions plus ou moins énergiques, selon leur  
 » concours, selon le genre & le caractère des fibres  
 » ébranlées,

» ébranlées, selon la propension de ces mêmes fibres à  
» des mouvemens en tel ou tel sens, ou à des vibrations  
» plus ou moins violentes.

» Jamais il n'y eut de plus beau sujet d'étude pour  
» le physicien & pour le peintre. Ici le désespoir,  
» mêlé sans doute de colère, s'annonçoit par la féro-  
» cité du regard, par la rougeur du visage, par les  
» rides dont le front étoit semé, par le froissement des  
» dents, par les mouvemens précipités & convulsifs  
» des mains : là, il se manifestoit par des regards in-  
» quiets & pressans, par un trémoussement involon-  
» taire & forcé des lèvres, par un trouble évident  
» répandu sur toute la face, & par des larmes qui  
» s'échappoient & couloient goutte à goutte. Une en-  
» tière immobilité, une sorte de stupeur générale, le  
» hériffement des cheveux, la fixité de l'œil, organe  
» impuissant dans ce moment terrible, dévoiloient dans  
» quelques-uns l'épouvante ; ce même sentiment se  
» montrait dans quelques autres par le creusement ou  
» par l'allongement des traits, par l'abattement des  
» yeux, par la forte pression & l'adhésion intime des  
» lèvres l'une à l'autre, par la pâleur & la rougeur  
» qui se succédoient alternativement, & par un trem-  
» blement étonnant dans tous les membres,

» J'en voyois dont les yeux étoient élevés & fixés  
» vers le ciel, la bouche béante, & les lèvres dans  
» cet état de contraction auquel un ris purement cor-  
» porel & sardonien les détermine. De profonds sou-  
» pirs, des bras affaîlés & pendans, des paupières à peine  
» entrouvertes, une face livide & inondée de sueur,  
» désignoient dans ceux-ci l'abattement de toute la ma-  
» chine, tandis que ce même abattement s'annonçoit

» dans ceux-là par la courbure de leur corps, la  
» flexion de leurs genoux, la position de leurs yeux  
» constamment attachés sur la terre, & par l'abandon  
» total de leur tête qui, livrée à sa pente naturelle,  
» s'inclinoit en avant, & succomboit à son propre  
» poids.

» D'autres ébranlemens suscités par l'approche de  
» l'instant redouté, se faisoient encore appercevoir ;  
» une infinité d'autres signes & de nouvelles révo-  
» lutions, non moins vivement caractérisées, succé-  
» doient rapidement aux premières. Tel qui étoit au-  
» paravant dans cet anéantissement où l'ame, pour ainsi  
» dire, éclipsee, semble ne prêter au corps aucun  
» mouvement, aucune vie, paroissoit triompher sur  
» le champ de cet accablement. L'élévation de sa tête,  
» l'assurance de son regard, dénotoient en lui le cou-  
» rage & l'espérance. Tel autre, dont la sérénité avoit  
» présagé d'abord la tranquillité & la constance, de-  
» venoit triste, morne & interdit : en un mot tous  
» les modes, toutes les diverses façons d'être & de  
» sentir, étoient extérieurement exprimés d'une ma-  
» nière si intelligible par l'augmentation, la diminu-  
» tion & le changement de l'altération des linéamens  
» ou des traits de chaque visage, qu'il étoit absolument  
» impossible de méconnoître, non-seulement les dif-  
» férens genres, mais les différens degrés des affections  
» tumultueuses d'où naissoient successivement tant de  
» désordre.

» J'observai des touches encore plus ressenties &  
» des passions plus fortement prononcées lorsqu'il fut  
» question d'interroger le sort. Le malheureux qui avoit  
» témoigné le plus d'impatience d'apprendre le sien,



» se traînoit avec peine vers le lieu où le hasard alloit  
» en décider. Sa main se refusoit à l'action qui devoit  
» l'en instruire : il ne se saisissoit qu'en frémissant de  
» la balle sur laquelle sa destinée étoit écrite , & la  
» crainte & l'effroi l'emportant sur le desir d'être tiré  
» d'une incertitude cruelle , dans laquelle il auroit  
» alors préféré de demeurer , il jettoit loin de lui , &  
» avec une sorte d'horreur , cette balle aussitôt qu'il  
» l'avoit prise , & ne s'informoit pas de ce qui pou-  
» voit en résulter pour lui de consolant ou de fu-  
» neste.

» Un autre s'avançoit avec cette audace qu'inspirent  
» quelquefois les grands dangers ; mais après s'être  
» assuré par lui-même de la faveur du sort , il tomboit  
» dans la situation d'un homme épouvanté du seul sou-  
» venir du péril imminent auquel il étoit échappé.

» Plusieurs s'offroient au coup avec une résolution  
» qui dans les uns tenoit du désespoir , & pouvoit être  
» dans les autres l'effet d'un véritable étourdissement.

» Entre ceux que le hasard rendit à eux-mêmes ,  
» quelques-uns montrèrent une tranquillité que je  
» n'envisageai pas néanmoins comme une exemption  
» entière de tout trouble ; cette tranquillité , plus  
» froide dans quelques autres , me représentoit cet état  
» d'indifférence qui est plus voisin de la tristesse que  
» du plaisir. J'en contemplai beaucoup dont le conten-  
» tement se manifestoit par des larmes plus ou moins  
» abondantes : d'autres rioient , & versôient à la fois  
» des pleurs ; d'autres encore faisoient malgré eux des  
» cris , des sauts & des éclats de rire. L'équilibre des  
» vibrations étant en effet rompu , l'empire de la vo-  
» lonté eût été certainement trop foible pour balancer

» en eux , dès le premier moment , l'irruption soudaine  
» & copieuse des esprits qui provoquoit leurs mouve-  
» mens. D'autres enfin , non moins transportés de plai-  
» sir , parloient sans cesse , & marquoient par une sin-  
» gulière volubilité de langue le sentiment dont ils  
» étoient intimément pénétrés : car l'abondance ou la  
» superfluité des paroles est souvent l'expression d'une  
» joie immodérée , comme le silence est l'expression  
» d'une douleur profonde.

» En considérant aussi ceux qui furent les victimes  
» du sort , je remarquai dans l'un d'eux une résigna-  
» tion subite qui me surprit d'autant plus , que cet  
» abandonnement total de lui-même venoit d'être pré-  
» cédé de toutes les démonstrations d'une terreur réelle.  
» Un autre , qui s'étoit soutenu jusqu'alors en masquant  
» son effroi de tous les dehors de l'arrogance , fut aussi-  
» tôt abattu ; une respiration entrecoupée & trem-  
» blante lui permettoit à peine de proférer quelque  
» plainte.

» Mais celui qui me remua le plus fortement étoit  
» un jeune homme que j'avois vu plongé jusques là  
» dans la plus affreuse consternation. Il s'avança pas  
» à pas , & la tête toujours baissée ; la vue de l'objet  
» dans lequel étoit renfermé son arrêt , porta tout-à-  
» coup la rage jusques dans le fond de son ame.  
» Soudain il grince des dents , frappe sa poitrine , &  
» la déchirant d'une main avec fureur , il fouille de  
» l'autre avec emportement parmi les balles , la retire  
» de même , & tendant son bras pour exposer à tous  
» les yeux le sort qui lui est échu , son égarement est  
» tel , que lui seul ne distingue plus rien. Ses mem-  
» bres , incapables de mouvement , demeurent dans

» la situation où ils se trouvent, & toutes sensations  
 » cessent, pour ainsi dire, en lui, comme s'il eût été  
 » atteint de cette maladie formidable où le corps s'en  
 » tient à la position qu'il a prise ou qu'on lui donne ».

L'artiste curieux d'étudier la plus belle partie de son art, celle qui peut l'élever au rang des grands poètes, trouvera des occasions fréquentes d'observer le jeu des différentes passions.

Quelques peintres, le Brun entr'autres; ont tracé des exemples de l'*expression* du visage relativement à quelques passions : mais qu'il y a loin de ces essais à un ouvrage parfaitement médité & étendu sur tout ce qui, dans le corps humain, est susceptible d'*expression*, soit par les formes, soit par les mouvemens, soit par la couleur !

Des collections de dessins ou d'études faites méthodiquement par des artistes habiles, aidés des observations de quelques philosophes éclairés dans la partie des arts, seroient les véritables fondemens d'une science qui n'est pas créée. On peut avancer que la théorie n'en est qu'ébauchée, puisque les artistes n'ont d'autres guides encore que leurs observations passagères, & l'imitation des imitations célèbres. La ressource du plus grand nombre est le tâtonnement ou une sorte de routine.

Au reste, je placerai au mot *Passion* quelques-unes des observations & des essais de le Brun, mais en ne dissimulant pas, malgré ces secours, la disette de l'art sur cet objet important. (*Article de M. WATELET,*)

EXPRESSION. On peut distinguer dans l'*expression* une bonté absolue & une bonté relative. Une figure dans laquelle l'artiste aura su rendre avec la plus grande vérité une affection de l'ame, sera d'une bonne *expression*



absolue ; mais elle peut être justement condamnée relativement au sujet du tableau , si elle ne s'accorde pas avec l'*expression* générale que ce tableau doit offrir. Par exemple , dans le tableau de Jacques Jordaens , qui appartient au Roi , & qui représente les vendeurs chassés du temple , les *expressions* sont d'une grande justesse & d'une parfaite vérité ; elles sont bonnes en elles-mêmes ; & cependant elles sont vicieuses relativement au sujet , parce qu'elles sont comiques , & qu'elles distraient le spectateur du respect qu'il doit avoir pour une action de Jésus-Christ , tandis que tout , dans le tableau , devrait tendre à inspirer ce respect.

Dans un tableau représentant le martyre d'un saint , tout doit concourir à faire entrer dans l'ame du spectateur le sentiment d'une douleur pieuse , à la vue des tourmens du héros qui a scellé sa foi de son sang. Le Dominiquin a donc manqué à l'*expression* relative , lorsque dans le martyre de saint André , il a représenté un bourreau qui est tombé en tirant une corde , & d'autres bourreaux qui se moquent de lui par des gestes grossiers. Cette scène burlesque , considérée en elle-même , est d'une bonne *expression* ; mais cette *expression* est déplacée relativement au sujet.

Quelquefois une *expression* peut être de la plus grande bonté relative , sans avoir la bonté absolue. Raphaël nous offre un exemple frappant d'une *expression* de ce genre. Pour qu'un homme en étouffe un autre sous ses pieds , il faut qu'il fasse usage de toutes ses forces , & encore seront-elles insuffisantes. Mais dans le tableau de Raphaël , saint Michel , pour écraser le démon , ne le touche même pas. C'est que le saint archange a

reçu pour cette action une partie de la puissance de Dieu même ; un geste , une intention lui suffir pour opérer. Son *expression* seroit donc insuffisante , même ridicule , s'il s'agissoit d'un homme : elle est sublime lorsqu'il s'agit d'un ministre de la divinité , & Raphaël a peut-être été de tous les peintres le seul capable de la trouver.

Comme il est resté jusqu'à présent le plus grand maître dans cette belle partie de l'art , nous croyons , pour faire connoître à cet égard les principes & la pratique , devoir transcrire ici ce qu'en a dit un peintre célèbre qui l'avoit beaucoup étudié.

« L'esprit de Raphaël étoit philosophique , & ne  
» pouvoit être touché que des choses qui ont quelque  
» *expression*. Il conçut les premières idées de l'ex-  
» *pression* figurée en voyant les ouvrages de Massacio ,  
» & les cartons de Léonard de Vinci. C'est d'après eux  
» qu'il considéra la nature sous toutes ses faces , s'atta-  
» chant particulièrement aux affections de l'ame , & à  
» leurs effets sur le corps.

» Son premier soin , quand il vouloit composer un  
» tableau , étoit de penser à l'*expression* ; c'est-à-dire ,  
» d'examiner , suivant le sujet , quelles passions devoient  
» animer les personnages en général ; ensuite il calcu-  
» loit les degrés de ces passions , & déterminoit les per-  
» sonnages auxquels il falloit les donner ; quelles es-  
» pèces de figures il devoit employer , quel devoit être  
» leur nombre , & à quelle distance de l'objet prin-  
» cipal il étoit convenable qu'elles fussent placées pour  
» mieux concourir à l'effet général. Par ce moyen il  
» concevoit l'étendue de son ouvrage , déterminoit la  
» grandeur du champ qu'il devoit remplir , & les

» rapports mutuels de l'*expression* de l'objet principal ;  
 » & de celle des principaux groupes. Il considéroit si  
 » l'action se bornoit au moment actuel , ou si elle de-  
 » voit s'étendre au-delà ; si elle étoit d'une *expression*  
 » forte ou foible , ou tempérée ; si elle avoit été  
 » précédée de quelque événement antérieur , ou si  
 » quelque événement postérieur devoit la suivre ; si  
 » la scène étoit tranquille ou tumultueuse , agréable  
 » ou triste , ordinaire ou singulière , paisiblement ou  
 » tumultueusement lugubre.

» Après avoir réfléchi sur tous ces détails , il choi-  
 » sissoit ce qui étoit le plus nécessaire pour disposer  
 » son objet principal , & lui donnoit la plus grande  
 » vérité & la plus grande clarté. Ses autres idées se  
 » suivoient conformément à leur importance , & il  
 » plaçoit toujours les choses les plus nécessaires avant  
 » celles qui l'étoient moins : de cette manière , ses  
 » ouvrages , sans manquer d'aucune partie essentielle ,  
 » n'en avoient aucune d'inutile , & le beau s'y trouvoit  
 » toujours , tandis que chez les autres artistes , le né-  
 » cessaire manque souvent , parce qu'ils ont cherché  
 » la beauté dans les choses inutiles.

» Lorsqu'il passoit à chaque figure en particulier ,  
 » il ne cherchoit pas d'abord , comme les autres peintres ,  
 » l'attitude la plus pittoresque qu'il pouvoit leur don-  
 » ner , sans prendre garde si ces figures convenoient  
 » au sujet ou non ; mais il réfléchissoit sur ce qui se  
 » devoit passer dans l'ame d'un homme qui se trouveroit  
 » dans une circonstance semblable à celle qui lui étoit  
 » offerte par son sujet. Il songeoit ensuite à l'effet que  
 » telle ou telle passion devoit faire sur le personnage  
 » qu'il représentoit ; & quelle partie du corps devoit



» être mue pour l'exprimer : c'est à cette partie qu'il  
» donnoit alors le plus d'action , en laissant oisives celles  
» qui n'y étoient pas nécessaires. Voilà pourquoi l'on  
» trouve dans les tableaux de ce maître de ces figures  
» tranquilles & droites qui sont aussi belles que celles  
» dont le mouvement est très-marqué dans une autre  
» partie du tableau , parce que cette attitude simple  
» & tranquille , sert à exprimer la situation intérieure de l'ame , & que les autres qui sont en action ,  
» représentent des mouvemens extérieurs.

» Ainsi on trouve l'esprit de Raphaël dans chaque  
» ouvrage , dans chaque groupe , dans chaque figure ,  
» dans chaque membre , dans chaque articulation , &  
» jusques dans les cheveux & dans les draperies. S'il fait  
» parler quelqu'une de ses figures , on s'apperçoit si  
» son ame est calme , ou si elle parle avec véhémence.  
» Celle qui pense , a véritablement l'air d'un homme  
» qui médire ; & l'on distingue dans toutes les passions  
» susceptibles d'être fortement rendues , si elles ne sont  
» que commencer , si elles sont à leur plus haut période ,  
» ou bien si elles finissent.

» Je n'écris point pour ceux que la paresse domine ,  
» & qui prennent pour prétexte , comme on le fait  
» souvent , qu'il est impossible de connoître les beautés  
» de Raphaël à moins que d'être à Rome : car je puis  
» assurer que ceux qui sont en état de réfléchir , pour-  
» ront faire toutes les remarques que je viens d'in-  
» diquer , d'après les gravures que Marc - Antoine ,  
» Augustin de Venise , & d'autres , nous ont données  
» des ouvrages de ce grand maître , quoique l'ex-  
» pression y soit nécessairement affoiblie . . . .

» L'objet qu'il a eu principalement en vue , c'est

» l'invention , & l'invention consiste dans l'*expression*  
» de la vérité. Toutes les figures de ses tableaux sont  
» ce qu'elles doivent être , & ne sauroient servir à ex-  
» primer une autre passion. Le caractère pensif , le triste,  
» le gai , le furieux , sont tous également bien rendus.  
» Il n'a pas seulement donné l'*expression* convenable  
» à chaque figure , mais le sujet entier & ses diffé-  
» rens épisodes ont les caractères requis pour servir  
» d'accessoires à la figure principale. Ce qu'il y a  
» d'étonnant , c'est la variété qu'il a su mettre dans  
» une même *expression* , & le jugement qu'il a montré ,  
» en se servant tantôt de plusieurs figures pour rendre  
» une seule *expression* ; & tantôt d'une seule partie  
» d'une figure : le tout suivant que l'exigeoit le sujet ,  
» & non pas au hasard , & par un simple luxe d'imagi-  
» nation , mais selon la véritable dignité , & selon que  
» la force de l'*expression* le demandoit.

» Il offre des variétés sans contrastes recherchés ,  
» des passions violentes sans grimace & sans bassesse.  
» Il a même connu l'*expression* de l'ame & ses effets  
» sur les tendons des différentes parties du corps , qu'il  
» a quelquefois exprimés par le seul mouvement d'un  
» doigt. Il a su faire usage aussi des choses qui n'é-  
» toient bonnes que parce qu'il savoit les employer  
» à-propos , & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs.  
» Aucun artiste n'a su trouver comme lui le juste degré  
» du *ni plus ni moins* de mouvement que l'ame pro-  
» duit sur le corps. Trop souvent , au lieu de personnes  
» animées par une passion grande & forte , on a fait des  
» espèces de frénétiques , & pour rendre les mouve-  
» mens d'une ame tranquille & sage , on a peint des  
» figures froides & insensibles.

» Communément la première chose sur laquelle les  
» artistes fixent leur attention préférablement à toutes  
» les autres, c'est l'agencement & la composition de  
» chaque figure, selon le contraste & les règles de  
» l'art : Raphaël, au lieu de suivre cette méthode, se  
» représentoit d'abord à l'esprit toutes les parties telles  
» qu'il convenoit qu'elles fussent pour concourir à l'ex-  
» pression générale ; ensuite il pensoit à l'objet prin-  
» cipal de son sujet ; & enfin à chaque figure en par-  
» ticulier : il n'en plaçoit aucune sans avoir examiné  
» auparavant quelles étoient celles qui devoient pa-  
» roître le plus, en commençant toujours par les parties  
» qu'il vouloit faire agir pour exprimer la passion, &  
» en laissant plus ou moins oisives celles qui n'étoient  
» pas utiles à cette *expression*. Il a su exprimer la sim-  
» plicité d'esprit, le recueillement, & toutes les passions  
» tant intérieures qu'extérieures. J'entends par passions  
» intérieures, celles que le peintre doit exprimer par  
» les moindres parties & les membres les plus délicats,  
» tels que le front, les yeux, les narines, la bouche,  
» les doigts, &c. Les passions extérieures sont celles  
» qui se manifestent par des mouvemens violens, qui  
» sont les effets d'une passion spontanée ou portée à  
» l'excès.

» Raphaël a eu soin aussi de ne représenter jamais,  
» ou du moins que très-rarement, une action achevée :  
» j'appelle une action achevée, lorsqu'il ne reste plus  
» rien à faire pour la terminer. Par exemple, une per-  
» sonne qui marche, quand elle a fait un pas & posé le  
» pied, ne peut plus faire autre chose que de recom-  
» mencer cette même action ; & cette attitude ne fera  
» pas un aussi grand effet dans un tableau, que celle



» d'une figure représentée actuellement en action, & u qui n'a pas encore achevé le pas : c'est que, par » ce moyen, on laisse travailler l'imagination du » spectateur, qui s'apperçoit aisément que la figure » doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas » rester immobile, comme celle qui a fini ce mouve- » ment, & qui peut demeurer tranquille sans en faire » un autre. Une figure dont l'action est terminée, reste » oisive & sans occupation.

» Raphaël a employé une finesse de l'art peu connue » des artistes vulgaires ; c'est la méthode de cacher » avec adresse une partie du corps, telle qu'une main, » un pied, &c. : car on ne peut pas dire qu'il n'a pas » montré ces parties, parce qu'il n'a pas su les bien » faire ; mais il ne s'est servi de cette sage économie, » que pour ne pas montrer des parties qui seroient » restées oisives, ou qui auroient ôté aux parties prin- » cipales quelque chose de leur beauté. Il a souvent » aussi caché certaines parties, à cause du mauvais » effet qu'elles auroient produit avec une autre partie » qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette » idée, c'est qu'il n'a pas fait usage de cette méthode » dans ses figures principales, mais seulement dans » celles qui pouvoient souffrir quelque négligence ap- » parente. » (*Extrait des œuvres de Mengs.*)

Nous avons rendu compte des observations faites par le Brun, dans une conférence de l'académie, sur la composition du tableau de la manne donnée aux Israélites dans le désert, par le Poussin. Nous avons promis alors de revenir sur cet ouvrage de l'art, pour montrer, par un bel exemple, comment toutes les figures d'un tableau doivent concourir, par leurs *expressions*,

à l'effet que le peintre veut produire. C'est encore le Brun qui continuera de parler ici ; mais pour le bien entendre, il faut relire ce qui a été dit de la composition & des différens grouppes de ce tableau, *article COMPOSITION*, & sur-tout avoir sous les yeux le trait de ce tableau. *PLANCHE I.*

Le Brun montra que le Poussin a rendu toutes ses figures si propres au sujet, que toutes ont rapport à l'action, & contribuent à faire connoître les maux que le peuple Juif avoit soufferts. Les uns languissent encore, & ne sont pas même instruits de l'assistance miraculeuse qui vient de leur être envoyée ; les autres en éprouvent déjà les effets, & sont partagés par des actions qui, toutes différentes, tendent également à exciter l'intérêt du spectateur.

Ce n'est pas sans dessein que l'artiste a choisi un homme avancé en âge, pour lui faire regarder une femme qui allaite sa mère. Une action de charité si extraordinaire devoit être regardée par un personnage grave ; un tel spectateur la relève encore davantage, parce qu'il est plus capable d'en sentir le prix ; & comme il s'applique à la considérer, il engage ceux qui voyent le tableau, à s'y attacher plus particulièrement à leur tour, & à la mieux apprécier.

On reconnoît aisément dans la figure de cet homme, les sentimens de surprise & d'admiration dont il est pénétré. Ses bras sont retirés & posés contre le corps, parce que, dans les grandes surprises, tous les membres ont coutume de se retirer les uns près des autres, sur-tout quand l'objet qui surprend, n'imprime dans l'esprit qu'un sentiment d'estime & d'admiration, sans aucun mélange de crainte ; car la frayeur trouble les

sens, & engage à chercher des secours, & à se défendre contre le péril dont on est menacé. La piété filiale représentée par le Poussin, n'inspire au vieillard qui en est témoin, qu'une admiration facile à reconnaître par l'expression de son visage. Il ouvre les yeux autant qu'il le peut; on diroit qu'en regardant plus fortement, il espère comprendre davantage la grandeur de l'action dont il est touché, & qu'il force le sens de la vue à toute l'activité dont il est capable, pour mieux sentir ce qu'il ne sauroit trop estimer.

Il n'en est pas de même des autres parties de son corps: les esprits qui les abandonnent, les laissent sans mouvement. Sa bouche est fermée comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu, & cette clôture du passage de la respiration, lui élève l'estomac plus qu'à l'ordinaire. Il semble se retirer un peu en arrière, pour témoigner sa surprise, & pour marquer en même temps le respect que lui inspire cette action vertueuse.

La femme pieuse qui allaite sa mère, ne la regarde pas en lui rendant ce généreux secours: c'est son enfant qu'elle regarde; c'est vers lui que son corps est penché. Le desir qu'elle éprouve de les secourir tous deux, lui fait faire une double action de mère. D'un côté, elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour; & de l'autre, elle voit celui qu'elle a mis au monde, lui demander une nourriture qui lui appartient, & qu'elle semble lui dérober en la prodiguant à une autre. Le devoir & la piété parlent à la fois à son ame, & dans le moment qu'elle ôte le lait à son enfant, elle lui donne au moins des larmes. On voit que, par ses paroles & ses caresses, elle cherche à



L'appaiser, & semble implorer le pardon du tort qu'elle lui fait. L'enfant se contente de pleurer, & ne s'emporte point avec excès pour avoir ce dont on le prive.

L'action de cette vieille femme qui embrasse sa fille, & qui lui met la main sur l'épaule, est bien une action des vieilles gens, qui embrassent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe; & elle marque en même temps l'amour & la reconnaissance de cette mère pour sa fille.

Le malade qui se lève à demi pour les regarder, contribue encore à les faire remarquer. Il est si surpris, qu'il oublie son mal pour les considérer. Comme la chaleur naturelle agit principalement où les esprits se portent avec le plus d'affluence, on voit que toute sa force se trouve dans la partie supérieure du corps où les esprits sont appelés par l'admiration qu'il éprouve.

Par la figure du vieillard qui, couché derrière ces deux femmes, regarde le ciel en étendant les bras, & par celle du jeune homme qui lui montre les lieux où tombe la manne, le peintre a voulu désigner deux mouvemens d'esprit fort différens, quoiqu'excités par la même cause. Le jeune homme, en voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre avec empressement au vieillard, & n'est occupé que de la joie qu'il ressent de ce bienfait, sans penser à celui qui l'accorde : le vieillard plus sage est moins pressé de regarder la manne, que de lever les yeux au ciel, & d'adorer la providence qui la répand sur la terre.

Le Pouffin ne dispoit pas seulement ses figures pour remplir l'espace de son tableau, il leur donnoit à toutes des mouvemens divers dont elles sembloient animées, & avoit soin que tous ces mouvemens eussent des

causes particulières qui se rapportassent à son sujet principal. Ainsi, comme le Brun ne manqua pas de l'observer, on voit par l'action de ces deux jeunes garçons, qui se pouffent pour recueillir la manne sur la terre, l'extrême nécessité, le besoin pressant auquel le peuple de Dieu se trouvoit réduire. Ces deux jeunes gens ne se battent pas comme des ennemis qui se voudroient du mal; l'un tâche seulement que l'autre ne prenne pas ce qui lui est si nécessaire à lui-même.

Une femme invite un jeune homme qui tient de la manne dans une corbeille, à en porter au vieillard qui est derrière elle : exemple touchant de bonté. Le besoin qu'elle vient d'éprouver, ne la rend que plus sensible aux souffrances des malheureux.

Une belle & jeune fille regarde en haut, tendant le devant de sa robe, & sans daigner se baisser pour recueillir la manne, elle la reçoit du ciel, comme s'il ne la répandoit que pour elle. L'artiste a voulu exprimer par cette figure l'humeur trop souvent dédaigneuse des femmes qui ont de la beauté. Elles croient que la nature entière doit être à leur service, & ne reçoivent même les bienfaits que comme des tributs qu'elles sont en droit d'attendre & d'exiger.

Le Pouffin a représenté un homme qui porte de la manne. On voit, par son action, qu'il ne fait que commencer à en porter à sa bouche, pour savoir quel en est le goût; & cet épisode, en apparence peu intéressant, mais en effet très-ingénieux, fait connoître que la manne est une nourriture nouvelle, encore inconnue au peuple à qui elle est accordée. Ainsi le tableau ne représente pas indistinctement la manne tombant dans le désert; mais le premier instant où elle est tombée.

L'homme

L'homme & la femme que l'on voit si attachés à en ramasser, sont dans la même attitude, parce que tous deux ont une même intention : on voit par leur empressement qu'ils font du nombre de ceux qui, par une prévoyance inutile, & par une coupable défiance des secours divins, tâchent d'en faire une trop grande provision.

Le Brun fit encore remarquer, comme une des belles parties du tableau, ce groupe de figures qui paroissent devant Moïse & Aaron. Des hommes à genoux, d'autres dans une posture d'humiliation, & ayant des vases de manne, semblent remercier le prophète du bien qu'ils viennent de recevoir. Mais Moïse levant en haut les bras & les yeux, leur répond que c'est du ciel que leur vient ce secours ; & le grand prêtre Aaron, joignant les mains, leur donne l'exemple de rendre grâces à Dieu.

Les anciens & les sages d'Israël sont derrière Moïse. Comme ils ont une connoissance plus particulière que la multitude, des miracles que Dieu opère par l'entremise de son prophète, ils regardent en haut, & remercient le Tout-Puissant des bienfaits qu'il accorde à son peuple choisi.

Enfin toutes les figures d'un tableau, le site, les épisodes, les accessoires, le ton général, les teintes particulières, la couleur, l'étoffe, la forme des draperies, doivent contribuer à fortifier l'expression principale, & à pénétrer l'âme du spectateur des sentimens que l'artiste s'est proposé d'exciter. Les beautés mêmes qui contrarient cet objet, deviennent des défauts, parce qu'elles sont déplacées. (*Article de M. LEYESQUE.*)



EXTRÉMITÉS (subst. fém. plur.). On entend par le mot *extrémités*, dans le langage de la peinture, les mains & les pieds. La tête devroit sans doute y être comprise; mais comme elle s'est emparée presque entièrement du droit de caractériser les passions qu'elle rend plus sensibles, & d'exprimer les affections par un jeu plus varié & plus multiplié des muscles que toutes les autres parties, on la met dans une classe particulière.

Les mains & les pieds sont cependant des organes d'expressions qui, bien accordées avec celles du visage, contribuent infiniment à caractériser & à rendre plus vraies les figures que le peintre s'efforce de nous présenter comme vivantes.

Les *extrémités* sont susceptibles de graces; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, & entraînent le plus souvent le reste du corps dans leurs mouvemens, en sorte qu'elles en déterminent les positions, les attitudes & la pondération.

Voyez au théâtre un excellent pantomime; la liberté plus entière que donne son silence d'observer avec attention toutes les parties de son corps, vous font remarquer combien l'accord parfait de l'impression de toutes les parties, & sur-tout des pieds & des mains, contribue à la vérité qui vous attache, ainsi qu'à l'éloquence & à l'énergie du jeu muet. Il est inutile de s'arrêter à établir combien la peinture se rapproche de la pantomime. Quant à la grace, il est aisé d'observer encore combien les détails de la conformation des mains, que la nécessité de leur usage offre sans cesse à nos yeux, les rend susceptibles d'agrémens.

Aussi l'imitation savante & fine de ces beautés contri-

bue-t-elle infiniment à rendre agréables les tableaux des peintres qui, les ayant étudiées, les rendent sensibles dans leurs ouvrages. C'est ainsi qu'une Vierge du Guide ou de l'Albane s'embellit aux yeux de ceux qui la regardent lorsqu'on observe les justes proportions de ses doigts finement étagés & d'une main doucement arrondie, dont les muscles forment dans les points où ils s'attachent de légères cavités, pour désigner, par les formes les plus agréables, ce que les articulations & la nature des os pourroient donner de sécheresse aux mouvemens.

La nature a formé les pieds sur les mêmes principes, & leur a donné les mêmes moyens de contribuer à la perfection générale par les beautés de leurs formes & la variété de leurs différentes parties : mais l'usage s'oppose parmi nous aux études qui seroient nécessaires aux peintres pour faire un plus fréquent emploi de ces sources d'expressions & de beautés. Ils ne trouvent presque jamais pour objets de leurs études que des pieds plus ou moins déformés par les loix de la mode, & par l'art des cordonniers, tous plus ou moins habiles à détruire la nature.

La nécessité nous contraint à couvrir nos pieds de manière à ne pas laisser même entrevoir leurs formes, & l'usage, ou plutôt l'abus & l'extravagance d'une prérention mal entendue, conduit sur-tout les femmes à défigurer ces parties, sans que les douleurs habituelles & les inconvéniens qui en résultent, puissent l'emporter sur les faux préjugés qui se sont établis.

Et comment, si la gêne & les douleurs ne les détrompent pas, pourroit-on, par des raisonnemens, persuader à nos belles que l'excessive petitesse des pieds, beauté

de convention qu'elles se disputent entr'elles, n'est pas une imperfection moins choquante que le seroit leur grosseur excessive ? Les artistes sur-tout qui connoissent mieux que tout autre cette erreur, plaignent avec intérêt celles sur lesquelles ils desireroient se modeler ; mais ils ne se refusent guère à sourire lorsqu'ils voient un corps énorme se mouvoir en chancelant sur deux pivots disproportionnés, & les femmes perdre & rechercher sans cesse un équilibre pénible, que la moindre distraction ou la moindre opposition les empêche de retrouver.

C'est pour parvenir à cette ridicule démarche que nos femmes, dès leur première jeunesse, détruisent la forme de leurs orteils, & celle des jointures qui attachent les pieds à la jambe. Cet usage barbare a tellement prévalu dans toutes les classes de la société, que si l'on desireroit d'un peintre ou d'un sculpteur une Vénus entrant dans le bain, ou les Graces telles que la nature en a suggéré l'idée aux artistes de l'antiquité, il fait les plus inutiles recherches pour trouver en réalité ces perfections que tant de modernes Vénus & tant de Graces prétendues croient posséder.

Il résulte encore des absurdités dont je viens de parler, que si nos artistes, fidèles aux proportions consacrées par les plus beaux ouvrages de l'antiquité, donnent aux pieds d'Hébé ou de Flore, la longueur qui doit constituer leur juste dimension, la moitié du public, tout au moins, se croit obligée de blâmer la nature & l'art, plutôt que d'avouer une erreur accréditée.

Voilà ce qui regarde les graces & les proportions des extrémités.



Quant à l'expression, il est facile de concevoir au moins combien elles en sont susceptibles, en examinant, comme je l'ai dit, les bons pantomimes & les comédiens, qui ont approfondi leur art, & mieux encore les beaux ouvrages de l'antiquité.

Il faut convenir que les obstacles que mettent nos vêtemens à ce concours d'expression de toutes les parties qui sont destinées à la rendre plus sensible, en ôtent en grande partie la connoissance à ceux pour qui sont destinés les ouvrages de l'art, de manière que ne pouvant les bien juger, leur indulgence entraîne sans doute les artistes à les négliger : mais la nécessité où se trouvent les peintres d'histoire, d'offrir souvent la nature sans voiles, les force cependant à donner aux *extrémités* des expressions, qui trop souvent ne sont pas fondées sur une étude assez approfondie, & qui se trouvant ou fausses, ou foibles, ou peu d'accord avec celles du visage, affoiblissent plutôt l'effet général qu'elles ne l'augmentent.

Ces artistes qui, pour représenter complètement la douleur, devroient au moins avoir sans cesse sous les yeux le Laocoon, ne sentent ni assez fortement, ni avec assez de justesse, que les affections déchirantes doivent agir sur les *extrémités* en raison du nombre de charnières & de cordes qui s'y trouvent dans un espace peu étendu. En effet, chaque doigt éprouve sa portion de la douleur qui agit sur l'origine de tous les muscles, & sur le principe des esprits; chaque nerf exprime & crie, si l'on peut parler ainsi; & il sembleroit que nos affections portées jusqu'aux *extrémités*, redoublent de violence, parce qu'elles ne peuvent s'étendre plus loin.

Il paroît que c'est dans l'intérieur & vers les régions du centre, telles que le cœur & le diaphragme, que les affections pénibles excitent les plus grands orages. Mais si la représentation de ces effets est interdite à l'art dont je traite, la nécessité devient plus grande pour ceux qui l'exercent, d'étudier avec recherche les mouvemens dont je parle, & de les rendre avec une justesse qui produise l'effet que nous fait éprouver dans la nature le concours de toutes les parties qui en sont susceptibles.

Mettez-vous donc en garde, jeunes artistes, contre l'exemple & les obstacles qui rendent si communes dans les ouvrages de peinture l'incorrection & la fausse expression des *extrémités*.

Lorsque vous commencez à dessiner & à peindre, ce sont presque généralement les parties de la figure dont vous négligez le plus l'étude approfondie. Cette étude exige à la vérité des observations justes & exactes sur une quantité de parties mobiles, & de charnières, pour ainsi dire, accumulées : mais elle est indispensable pour parvenir au complément de l'expression. Cependant combien de peintres les dessinent, les disposent & les représentent de pratique, & d'après une sorte de routine ! Combien de maîtres se font reconnoître aux formes toujours semblables & toujours fausses, & aux positions imaginaires des bras, des pieds & des mains des personnages qu'ils mettent en scène ! Combien, si l'on cachoit les têtes de la plupart de leurs figures, ne seroit-il pas difficile, & même souvent impossible, de déterminer à la disposition & aux mouvemens des *extrémités*, la position des corps de ces figures, &, à plus forte raison, les impressions de leur ame ! (*Article de M. BATELET.*)

Quand M. WATRELET écrivoit cet article, l'école françoise méritoit en général ce reproche : mais il faut reconnoître qu'aujourd'hui les plus célèbres de ses maîtres, loin de négliger les *extrémités*, en font l'objet de l'étude la plus soigneuse, & donnent à ces parties toute l'expression & toute la beauté dont elles sont susceptibles. (L.)





## F

**FABRIQUE**, (subst. fém.) signifie, dans le langage de la peinture, tous les bâtimens, toutes les constructions dont cet art offre la représentation, soit comme objet principal, ainsi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, soit comme lieu de la scène & ornement du fond d'un tableau d'histoire, soit enfin comme richesse & embellissement des paysages.

Ce mot réunit donc, dans le sens étendu qu'il présente, les palais & les cabanes ; mais par une singularité attachée à quelques arts d'imitation, tandis que, dans la réalité, on admire les beaux édifices, & qu'on regarde avec dédain les masures ou les chaumières, on voit souvent avec assez d'indifférence la représentation d'un palais. L'artiste qui la met sous nos yeux nous ennuie, tandis qu'on se sent attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéressé par celle d'une simple & pauvre cabane.

S'occuper à rechercher tout ce qui peut occasionner cette différence d'affections, seroit peut-être une occasion de démêler plusieurs nuances assez fines de nos sentimens moraux ; mais pour ne pas trop m'écarter de mon sujet, je me contenterai d'abord de dire que l'imitation d'une *fabrique* régulière, & par conséquent symétrique, quelque riche qu'elle soit, n'offre à l'art & à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il est bientôt indifférent, & qui dès-lors l'ennuie ; au lieu que les destructions présentent au peintre

& à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer son talent, en offrant au second des variétés qui l'attachent.

Cette cause, efficace sans doute, a donné dans la peinture un tel avantage aux ruines, ouvrage du tems, & aux chaumières construites par la pauvreté, qu'il s'est trouvé de tout tems des artistes qui s'y sont consacrés presque exclusivement; en sorte qu'on les désigne sous le nom de peintres de ruines, & même de peintres de baraqucs. Les accidens pittoresques, attachés aux destructions & à la pauvreté, l'emportent en effet sur ceux de la perfection conservée & de la richesse fastueuse; & jusques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affectation aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloise, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts brisés & aux baraqucs même, sur les constructions régulières. Seroit-ce, indépendamment de la raison que nous avons donnée relativement à la peinture, que dans ces jardins où la destruction devient un ornement, le luxe personnel veut jouir à son aise & à son gré des contrastes qui lui font mieux sentir les avantages qu'il possède; ou bien que ce luxe, dédaignant & redoutant la peine d'aller observer les cabanes véritables, qui n'inspirent, par l'état de leurs habitans, que des sentimens pénibles, aime mieux en former des représentations, qui laissent l'ame des riches dans sa tranquillité?

Pour revenir à des observations plus relatives à la peinture, je m'en tiendrai à dire que la régularité des édifices fait que, d'une part, on les voit comme d'un coup d'œil, parce que les parties symétriques se superposent les unes les autres, dès qu'on a fixé le regard

sur une d'entr'elles ; & encore parce que les lignes , droites , qui sont multipliées dans ce genre d'ouvrage , deviennent froides dans la représentation , sur-tout lorsque cette représentation se présente long-tems aux yeux du spectateur ; d'ailleurs la couleur a nécessairement une uniformité générale dans un édifice qui n'a éprouvé aucune altération , & enfin , un édifice régulier , & d'une conservation parfaite , n'offre rien qui rappelle aucune idée de mouvement ; tandis que ce même édifice en ruines fait naître l'idée des destructions dont il est encore menacé : il offre mille accidens qui rappellent l'idée de sa chute , & dont la variété contraste avec ce qui subsiste encore.

C'est aussi une source de plaisir que de voir des assemblages d'objets qui ne doivent pas se rencontrer ensemble. Un arbre qui est né & qui élève sa tête à travers les débris , fait évaluer le tems de ce désordre ; les plantes qui se font jour dans les fentes ou dans les joints des pierres énormes qu'elles désassemblent , par le seul mouvement , si foible en apparence , d'une végétation progressive ; les eaux , qui , arrêtées par des débris de colonnes , de voûtes , de statues , reflètent les couleurs de la verdure , les tons des matériaux vieillis & enrichis d'une variété de teintes , favorables à la peinture ; voilà une légère idée de ce qui attache les peintres à ces accidens , & les amateurs de la peinture à ces représentations.

Mais indépendamment des artistes qui se fixent à ces images , les peintres de paysage & d'histoire , comme je l'ai dit , sont souvent obligés de faire entrer des *fabriques* dans leurs compositions. Les scènes & les fonds d'une infinité de sujets , vrais ou fabuleux , doivent en



être enrichis. Les observations qu'on peut faire à cet égard, se réduisent à quelques principes généraux, dont l'intelligence & le goût des artistes doivent faire une application convenable.

Celui qui me paroît le plus important, est l'obligation d'avoir une connoissance théorique assez approfondie, de l'architecture & de la perspective. L'habitude acquise de former des plans géométraux, & d'élever sur ces plans les représentations perspectives de différens édifices, est le fondement de la vérité de ces images peintes, comme la connoissance des ordres & de leur emploi, est une source de richesses pour la peinture. Il résulte de ces connoissances que les édifices, dont souvent une partie est le lieu choisi pour une scène pittoresque, s'offrent dans le tableau avec la juste apparence qu'ils doivent avoir. Combien, au contraire, de ces périlstiles, de ces salons, de ces temples qu'offrent nos tableaux, s'écrouleroit, si l'on hasardoit de les construire sur les plans qu'indique leur représentation ! Combien d'effets seroient convaincus d'être imaginaires, si on les soumettoit à l'épreuve sévère des démonstrations géométriques que prescrivent les perspectives locale & aérienne !

L'observation des règles ( je ne puis trop le répéter ) est le soutien des beaux-arts, comme les licences & l'arbitraire en font la ruine. Tant que les arts, appuyés sur la base des sciences exactes & démontrées, produisent des imitations vraies, ils combattent avec succès le refroidissement & le goût énervé des siècles qui se dépravent : dès que les arts offrent des ouvrages dont on peut démontrer les défauts, ils donnent sur eux un avantage dont profitent l'ignorance & la barbarie.

Voilà donc pourquoi principalement on a raison de s'élever contre les innovations qui s'éloignent de ce qui a été consacré de l'aveu de plusieurs siècles éclairés, & regardé comme approchant le plus de la perfection. On peut à l'aide de l'esprit & de raisonnemens sophistiques, combattre le respect, peut-être porté à quelque excès, pour les chefs-d'œuvre reconnus; mais ces armes qu'emploient l'esprit & l'artifice, tournent bientôt contre l'intérêt même de l'esprit, des arts & des hommes.

Dans l'art de la peinture, l'anatomie, la pondération, les proportions & la perspective sont le *Palladium*, dont la perte doit entraîner nécessairement la dépravation de l'art. La perspective, qui est si essentielle à l'objet que je traite, donne les règles des rapports des objets entr'eux, & de leurs apparences, suivant leurs plans & leurs distances. Elle est nécessaire, même dans la représentation des ruines; car il faut qu'un homme instruit puisse, à l'aide de quelques parties conservées, reconstruire, s'il le veut, l'édifice.

Les grands peintres ont étudié avec soin l'architecture, qui entraîne l'étude de la perspective. Plusieurs même ont construit avec succès, & l'on peut être bien assuré par là que les édifices dont ils enrichissoient leurs tableaux, n'étoient pas *inconstructibles* ou près de s'écrouler. Plusieurs exerçoient encore la sculpture: on doit penser qu'ils avoient une juste idée du relief & des formes en elles-mêmes.

Si les peintres ont tant à gagner, lorsqu'ils s'instruisent à fond des arts limitrophes de celui qu'ils exercent, on peut croire que les architectes, à leur tour, ne perdroient pas leur peine à exercer la peinture & la

sculpture, quand ce ne seroit que pour s'y intéresser plus encore qu'ils ne font ; car enfin les arts sont frères ; leur union fait leur force, & par conséquent leurs rivalités ou leur désunion, nuisent à leurs succès, & préparent leur ruine. ( *Article de M. WATELET.* )

F A C E, ( subst. fém. ) dans les arts du dessin, la tête & la *face*, c'est-à-dire, la longueur perpendiculaire de l'une ou de l'autre, est établie comme mesure commune de toute la figure dont elle fait partie.

Cette manière de mesurer, prise d'une portion de l'objet qu'on doit soumettre à des proportions convenues, a un grand avantage sur toute autre, c'est-à-dire, sur les mesures étrangères à l'objet qu'on veut mesurer, parce qu'elle est moins sujette à varier, & que les usages qui peuvent changer les mesures communes, ne peuvent causer d'erreur ni d'obscurité à ceux qui s'en servent.

On sent aisément que cette préférence ne peut avoir lieu pour la plus grande partie des objets usuels, parce que d'une part il est très-difficile, & il a été même impossible jusqu'à présent de trouver, dans ces sortes d'objets, l'équivalent de la mesure dont il est question, & que d'une autre part, si l'on parvenoit à en découvrir une, il seroit infiniment difficile de l'établir universellement. D'ailleurs cet usage, trop uniforme présenteroit peut-être quelques inconvéniens par rapport à l'industrie du commerce ; tel qu'il est établi.

Quant à l'avantage de la manière de mesurer toutes les parties d'une figure par la longueur de la *face* & ses divisions, il n'est pas difficile de le faire concevoir. Les différentes mesures communes des anciens sont aujourd'hui des objets de recherches ; par conséquent



on ne les connoît pas avec la dernière exactitude. Si les belles figures qu'ils ont exécutées étoient toutes détruites, & que leurs proportions ne nous fussent transmises qu'à l'aide de ces anciennes mesures, nous ne pourrions nous aider qu'avec incertitude du secours qu'elles prêtent à nos arts.

Mais depuis la renaissance des arts, les figures ayant été mesurées sur les longueurs de la tête, de la *face* & sur leurs divisions, ce fil nous restera, parce que si les hommes varient dans leurs usages, la nature jusqu'à présent ne varie point dans ses formes & dans ses proportions.

Il est fâcheux que la peinture, & sur-tout la sculpture, jouissent à-peu-près seules parmi les Beaux-Arts de cet avantage. Je dis à-peu-près, parce qu'il est commun à l'architecture qui mesure aussi les proportions de ses parties constituantes, par des portions prises dans ces mêmes parties. On mesure en effet les proportions des colonnes, des entablemens, des bases, & des parties de tous les ornemens, par diamètres ou demi-diamètres des colonnes de l'ordre qu'on emploie; & quoique ces mesures ou *étalons* varient suivant le caractère qu'on donne aux monumens, elles ne sont pas moins invariables, tant qu'il subsistera quelques vestiges des systèmes adoptés & des livres qui les décrivent scientifiquement. J'ai dit que la sculpture jouissoit plus complètement de cette manière d'assurer sa marche que la peinture, parce que la vérification qu'on veut faire de ces mesures n'est pas arbitraire, lorsqu'elle est appliquée à des objets qui, quant aux formes palpables, sont semblables aux modèles qu'on a dessein de représenter.

Dans la peinture il ne faut pas oublier que le relief

n'est que feint , & que par conséquent il faut se contenter d'estimer la plupart de ces mesures dont les raccourcis , désignés par l'effet & l'illusion des couleurs , ne comportent pas des vérifications exactes.

Elles seroient possibles dans une figure que le peintre représenteroit debout; encore faudroit-il que les bras fussent étendus sans être ployés.

Cependant , à l'aide des *estimes* ou appréciations que l'artiste fait employer , il tire encore un grand & habituel secours des mesures consacrées , soit d'après les plus beaux ouvrages de l'antiquité , soit d'après les observations déposées dans les ouvrages classiques de la peinture. Je n'offrirai pas ici les détails infinis dans lesquels on est entré sur ces mesures , depuis qu'on les a observées méthodiquement , & qu'on y a eu recours. Elles sont rapportées par de bons auteurs. Ceux qui veulent en acquérir la connoissance , doivent entrer dans les détails que nous ont transmis Léonard de Vinci , Albert - Durer , Lomazzo qui semblent avoir épuisé cette matière , & d'autres qui se sont enrichis de leur travail ; on en trouvera cependant un précis dans l'article PROPORTION , & c'en sera assez pour satisfaire la curiosité de ceux qui veulent en avoir une première idée ; autrement il faudroit copier exactement les bons auteurs , d'autant qu'on ne peut donner un simple extrait de ces ouvrages , qui contiennent des objets en quelque sorte géométriques & exacts.

J'ajouterai seulement ici que ce qu'on appelle la *face* est moins grand que la tête d'un quart ; la tête est la longueur d'une ligne droite qui s'étendrait du niveau du sommet du crâne , sans se courber , jusqu'au bas du menton , & la *face* se compte du haut du front jus-

qu'au bas du menton. ( *Article de M. WATELET.* )

FACILITÉ (subst. fém.) dans les arts & dans les talens, la *facilité* est une suite des dispositions naturelles. Un homme né poète répand dans ses ouvrages cette aisance qui caractérise le don que lui a fait la nature. L'artiste que le ciel a doué du génie de la peinture, distribue ses couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile : les traits qu'il forme sont animés & pleins de feu. Est-ce à la conformation & à la combinaison des organes que nous devons ces dispositions qui nous entraînent comme malgré nous, & qui nous font surmonter les difficultés des arts ? Est-ce dans l'obscurité des causes physiques de nos sensations que nous devons rechercher les principes de cette *facilité* ? Quelle qu'en soit la source, qu'il seroit avantageux de l'avoir assez approfondie, pour pouvoir diriger les hommes vers les talens qui leur conviennent, pour aider la nature & pour faire de tant de dispositions, souvent ignorées ou trop peu secondées, un usage avantageux au bien général de l'humanité !

Au reste la *facilité* seule, en découvrant les dispositions marquées pour un talent, ne peut pas conduire un artiste à la perfection ; il faut que cette qualité soit susceptible d'être dirigée par la réflexion. On naît avec cette heureuse aptitude ; mais il faudroit s'y refuser jusqu'à ce qu'on eût préparé les matériaux dont elle doit faire usage ; il faudroit enfin qu'elle ne se développât que par degrés : & c'est lorsque la *facilité* est de cette rare espèce, qu'elle est un sûr moyen d'arriver aux plus grands succès. Et qu'on ne croye pas que la patience & le travail puissent subvenir absolument au défaut



défaut de *facilité* : non, si l'un & l'autre peuvent conduire par une route pénible à des succès, il manquera toujours à la perfection qu'on peut acquérir ainsi, ce qu'on desire à la beauté, lorsqu'elle n'a pas le charme des graces. On admire dans Boileau la raison fortifiée par un choix heureux & médité d'expressions justes & précises; moins captif, le talent divin & *facile* de la Fontaine charme l'esprit & parle au cœur.

La *facilité* dont il est question ici, celle qui regarde particulièrement l'art de la peinture, est de deux espèces. On dit *facilité* de composition; & le sens de cette façon de s'exprimer rentre dans celui du mot *génie*; car un génie abondant est le principe fécond qui agit dans une composition *facile*. Il faut donc remettre à en parler lorsqu'il sera question du mot *génie*. La seconde application du terme *facilité* est celle qu'on en fait lorsqu'on dit, *un pinceau facile*. C'est l'expression de l'aisance dans la pratique de l'art. Un peintre bon praticien, assuré dans les principes du clair-obscur, dans l'harmonie de la couleur, n'hésite point en peignant; sa brosse se promène hardiment. En donnant à chaque objet sa couleur locale, il unit ensemble les lumières & les demi-teintes, il joint celles-ci avec les ombres; la trace de ce pinceau dont on suit la route, indique la liberté, la franchise, enfin la *facilité*. Voilà ce que présente l'idée de ce terme, & je finis cet article par ce conseil général : rendez-vous sévères & difficiles dans les études par lesquelles vous préparez les matériaux de vos entreprises; mais lorsque la réflexion en a fixé le choix, livrez-vous à cette *facilité* d'exécution qui ajoute au mérite de tous les ouvrages des arts. (*Article de M. WATELET.*)

FAIRE (infinitif pris substantivement.) Le mot *faire* tient ici lieu de substantif. On dit, *le faire de tel artiste est peu agréable* ; on se récrie, en voyant les ouvrages de Rubens & de Vandick, sur le *beau faire* de ces deux peintres. C'est à la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse & de la main, que tient principalement cette expression, & l'on en sentira aisément la signification, si l'on veut bien donner quelque attention à la fin de l'article *facilité*. (Article de M. WATELET.)

BEAU - FAIRE. Quoique les beautés d'exécution ne soient pas toujours l'objet principal de l'artiste, & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du spectateur sur des objets destinés à toucher son ame, & , sans les attraits du *beau-faire*, la rapidité avec laquelle on parcourroit certains ouvrages, l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet de plaire & d'intéresser.

Mais qu'est-ce que le *beau - faire* relativement au tout ensemble d'une composition ? C'est l'art de lui imprimer le style analogue au sujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur est propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoutante. Un *bain de Diane* seroit d'une exécution mal assortie, si la composition étoit rendue par un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoresque qui représenteroit les Titans écrasés sous Ossa & Pélion seroit tracée d'un genre peu convenable, si le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardiesse du tact est un des plus grands mérites du *beau-faire*. Dans la hardiesse, nous comprenons la facilité à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir & le ciseau. Cette facilité suppose la connoissance parfaite des formes, des tons & des effets; sans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'est qu'avec peine, & l'ouvrage se ressent quelquefois de la fatigue de l'ouvrier, au lieu que l'artiste éclairé saisit fièrement & sans balancer l'esprit, l'âme de la nature.

La hardiesse doit être accompagnée de la netteté & de la précision. On est quelquefois ébloui par un maniement d'outil facile, les demi-connoisseurs en sont les dupes. Ne nous y trompons pas; ces traits hardis, s'ils sont semés sans justesse, annoncent les écarts d'un génie libertin, qui cherche à en imposer. La facilité véritablement estimable est celle qui fait passer sur la toile, mais avec précision, ce que le génie instruit a nettement conçu.

Ce n'est pas que la main d'un habile maître exprime toujours sur son ouvrage, du premier coup & d'une manière infaillible, un sentiment vif & sublime. Il est une certaine irrésolution qui caractérise non son incapacité, mais sa délicatesse. Cette indécision produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns sur les autres, un savant désordre de touches, d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoûtante qui entre dans le mérite du *beau-faire*. Telles les esquisses des grands maîtres, tels les cartons de Raphaël, du Dominiquin, de Carle Marate, qu'on peut regarder à certains égards comme des compositions, puisqu'ils retracent des groupes entiers, & souvent plusieurs



groupes réunis , présentent ces signes non équivoques d'une louable irrésolution. On voit que leur délicatesse scrupuleuse cherchoit parmi plusieurs contours tracés autour du vrai , celui qui étoit le plus convenable à la nature des sujets , & que , par une touche fière , ils le détachent ensuite de tous les autres qui avoient servi à le trouver.

Ce qui est démontré dans les cartons , & sur-tout dans les belles esquisses des grands maîtres , ne se borne pas à ce qui concerne le *beau-faire* , relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoresque. Ces ouvrages , ainsi que plusieurs de leurs chefs-d'œuvre qui renferment essentiellement les principes du pittoresque d'une composition , semblent dire à tous les artistes : lorsque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuse , que vos groupes seront bien liés , que vos masses de lumière distribuées avec intelligence auront mis en harmonie tous les membres de votre composition , achevez de perfectionner par une exécution savante ce que vous aurez si heureusement disposé. Epuisez les ressources d'une manœuvre intelligente & facile , & les graces du *beau-faire* sur les figures qui enrichissent les premiers plans de votre composition. Passez-vous à des sites plus reculés ? Que les travaux soient plus uniformes , les touches moins fermes , les effets moins sensibles. Enfin arrivez-vous à la partie du fond ? Qu'on n'y distingue plus que des masses plates , des formes adoucies , presque sans aucun détail , & que les objets les plus reculés , fondus dans une espece de vapeur , n'y prennent que les nuances du lointain. ( *Article extrait du traité de peinture de M. DANDRÉ BARDON.* )

FAIT ( part. ) mot fort en usage aujourd'hui dans

nos écoles de peinture & sculpture. Nous croyons qu'on ne doit pas l'omettre vu son énergique signification. Il n'en a guère qu'avec les adverbess *bien* & *mal*.

Ce mot est d'autant plus nécessaire à traiter, que, dans l'esprit des apprentifs de l'art, il renferme exclusivement tout le bien ou tout le mal.

Sa signification ne se rapporte cependant qu'au travail de la main; mais c'est celui que l'ignorance fait le plus facilement juger, comme nous le dirons dans notre article *fresque*, & c'est aussi l'espèce de mérite que bien des gens connoissent uniquement.

Ce qu'on appelle *bien fait* se distingue aisément par les yeux un peu exercés. Il consiste en une facilité à manier l'outil, soit pinceau, soit ébauchoir, à l'employer avec une dextérité qui souvent tient lieu du sentiment, & avec une netteté qu'on prend pour la connoissance profonde & le bon goût des formes.

Le plus haut degré du talent qui mérite l'épithète de *bien fait* est lorsque la brillante exécution est soutenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

La sorte de juges dont nous parlons, étendroit même le reproche de *mal fait* jusques sur les tableaux & les statues des plus grands maîtres, si le nom de ces maîtres ne leur étoit pas connu, parce qu'il seroit très-possible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de *faire*. La cause en est que souvent occupé par la nature de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec une chaleur proportionnée à son importance, & que la manière de *rendre* ne l'occupant pas, la sienne devient molle & indécise sur les points moins essentiels, & qui souvent sont ennuyeux pour le sçavoir profond.

Nous avons dit que le *bien fait* ou le *mal fait* occupoient exclusivement les ignorans ; & voici comment nous avons eu occasion de le conclure d'après nos observations sur les diverses manières de considérer les ouvrages de l'art. Lorsque le curieux , soit artiste ou autre , se trouvant dans un *muséum* , commence par attacher de près sa vue sur chaque objet qui se présente à lui , & qu'il ne paroît pas prendre d'intérêt à le parcourir autrement , alors on peut le regarder comme un connoisseur superficiel.

Celui qui estimera l'expression des passions , les beautés des formes , la poésie , les convenances & les autres grandes parties de l'art , s'occupera peu du mérite de la main qui aura produit un beau ou un foible résultat.

Le curieux au contraire , dont j'ai parlé , ne fait guère cas de ces traits du vrai talent si on ne les lui fait pas remarquer , ou s'ils ne sont pas écrits , comme il est rare , en caractères victorieux : ou plutôt il ne sait les reconnoître que quand ils sont l'ouvrage d'un maître qui jouit d'une ancienne célébrité.

Tout cela explique ce que de Piles , dans son idée de la peinture , a expliqué lui-même bien foiblement ; c'est-à-dire , le peu d'effet que produisent aux yeux d'une infinité de personnes les ouvrages de Raphael même , au vatican ; & pourquoi dernièrement plusieurs de nos grands juges prétendus ont été étonnés du succès des meilleurs tableaux de Notre-Dame , quand , à l'occasion de leur réparation , ils ont été à portée de les voir de près. C'est que pour sentir la science , il faut être savant soi-même. Or , dans le siècle passé comme dans le seizième siècle , on s'occupoit peu de la main dans les ouvrages des arts ; on en auroit dit au



contraire ce que Montaigne disoit de l'éloquence, qui *donnoit envie de soi & non de la chose*. Les grands mots, la manière de remuer le pinceau ne faisoient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre; c'étoit le sentiment & la pensée.

Ce n'est pourtant pas que le *bien fait* ou le *mal fait* dans l'art n'ayent leur charme & leur déplaisance; mais malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus petit vice d'un ouvrage.

Ainsi, en traitant de ce mot, nous nous sommes étendus sur l'abus qu'on en fait communément, mais sans prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec justesse en parlant des bonnes ou des mauvaises parties d'un tableau ou d'un ouvrage de sculpture.

Il y a de grands rapports entre ce mot *fait* & ceux *exécution, faire, manière, pinceau, &c.* (Article de M. ROBIN, Peintre du Roi.)

FANTAISIE (subst. fém.). On entend par ce mot le produit de l'imagination abandonnée à elle-même, & cette expression emporte toujours avec elle l'idée de quelque chose de bizarre. On ne donnera donc pas le nom de *fantaisie* à une figure que l'artiste aura faite de génie, & sans prendre le modèle, parce qu'il a cherché à imiter de souvenir les formes de la nature, & à éviter toute bizarrerie. Une composition qui est due toute entière à l'imagination de l'artiste, mais qui ne représente cependant que des choses qui ont pu se passer dans la nature, & qui par conséquent n'a rien de bizarre, n'est pas une *fantaisie*.

Mais une figure à tête humaine, à corps de quadrupède, à queue de serpent, sera une *fantaisie*; une

figure d'homme terminée par une gaine est une *fantaisie*. Des figures d'enfans sortant de la tige d'une plante, sont des *fantaisies*. Ainsi les arabesques, les grotesques entrent dans la classe des *fantaisies*. Ce sont encore des *fantaisies* que ces compositions qui représentent des songes dans lesquels on voit des figures se rétrécir, s'allonger, & se perdre en vapeurs. Les représentations des métamorphoses commençantes, telles que celle de Daphné dont les pieds tiennent déjà à la terre par des racines, & dont la tête, les mains poussent des branches de laurier, celle de Syrinx qui est encore femme en partie, & en partie un faisceau de roseaux, ont un grand rapport avec les *fantaisies*.

Comme l'imagination ne peut rien créer, mais seulement disposer & composer les objets que lui a présentée la nature sensible, le peintre de *fantaisie* est encore soumis à la nature. Il fait un tout composé de parties qu'elle n'offre pas ensemble ; mais du moins ces différentes parties s'y trouvent & doivent y être conformes. Ainsi la partie de Daphné, qui est encore femme, doit représenter une belle femme ; ses pieds changés en racines doivent être étudiés d'après des racines véritables ; les branches de laurier qui naissent de ses mains & de sa tête, doivent également représenter la nature.

Le peintre de *fantaisies* crée quelquefois des plantes, des fleurs qui n'existent pas : mais leurs tiges, leurs calices doivent encore offrir une idée de la nature ; & pour bien faire des plantes, des fleurs fantastiques, il faut avoir bien étudié des plantes & des fleurs naturelles.

Quelquefois une *fantaisie* peut être une pensée ingé-

nieuse; telle est celle de l'Amour naissant du calice d'une fleur.

Huré, graveur en pierres fines, a eu une *fantaisie* heureuse. Il a fait en agate une tête de Momus. La pointe de son bonnet, qui est celui de la folie, se terminoit par un serpent qui mordoit le front du dieu satyrique. Momus conservoit le rire de la méchanceté, avec l'expression de la douleur.

On trouve d'agréables *fantaisies* dans l'œuvre de Gillot & dans celle de Piranèse. (*Article de M. LEVESQUE.*)

FARINE (adj.). On appelle *fariné* ou *farineux*, un ouvrage de peinture où les carnations sont d'une blancheur qui n'est pas dans la nature, où les chairs inanimées ne rappellent pas l'idée du sang qui y circule. La peau la plus blanche n'est pas cependant réellement blanche. L'œil attentif, & sur-tout celui d'un artiste, y découvre une infinité de teintes différentes, causées ou par l'impression de l'air, ou par le séjour ou la transpiration de différentes humeurs, ou par le plus ou moins d'épaisseur des chairs qui recouvrent les parties osseuses ou cartilagineuses, &c. Un Tableau généralement fade, & dont les clairs sont poussés jusqu'au blanc, est *farineux*. On dit d'un peintre qui suit cette manière vicieuse, qu'il donne dans la *farine*. (L.)

FATIGUER (v. act.). *Fatiguer un ouvrage, fatiguer la couleur*; voilà les phrases du langage de la peinture dans lesquelles on se sert le plus ordinairement de ce mot figuré.

*Fatiguer un ouvrage, un tableau, une composition,*



c'est travailler avec une obstination pénible ; c'est changer, recommencer, tâtonner les dispositions des objets, le trait des figures ; *fatiguer* la couleur, c'est peindre, repeindre, changer les teintes, les rechanger encore, mettre des clairs où l'on avoit mis des ombres, & mêlant, sans une intention juste & bien prégnéditée, les tons entr'eux, leur faire perdre la franchise d'où résulte leur fraîcheur & leur éclat.

Changer, ou plutôt corriger, est une peine utile ; mais elle suppose que l'artiste a conçu clairement ce qui manque à son tableau, & encore plus évidemment ce qu'il convient d'y substituer ; alors il ne *fatigue* pas son ouvrage : ainsi l'homme qui conçoit clairement l'action qu'il doit exécuter, après avoir mal réussi la première fois qu'il l'a entreprise, l'exécute enfin sans paroître *fatigué*.

Changer quelques effets du clair-obscur, & substituer quelques couleurs plus claires ou plus foncées les unes aux autres, est aussi un soin souvent nécessaire & louable ; mais tâtonner ses tons, en mêlant tantôt du blanc pour les éclaircir, tantôt des teintes sombres, pour leur donner plus de valeur, est un travail incertain qui *salit* les couleurs, & qui imprime dans le *faire* le témoignage de la peine & de la fatigue qu'on a éprouvées. Le mécanisme, ou plutôt la pratique, apprend aux artistes que les tons passés trop long-tems l'un dans l'autre, par le maniement de la brosse, *s'allourdissent & se salissent*, en prenant une couleur boueuse, qui ne participe d'aucune de celles qu'on a mêlées ensemble.

La pratique apprend encore que, lorsque changeant quelques parties du clair-obscur d'un tableau, l'on

emploie des tons clairs sur des tons obscurs qu'on avoit déjà placés, les tons clairs participent de ceux qui se trouvent recouverts, & que le tems ajoute de plus en plus à cet inconvénient.

J'ajouterai à ces observations qu'il seroit souvent bien plus avantageux à un artiste qui, par incertitude de caractère ou par d'autres raisons, se détermine à faire dans un tableau de grands changemens soit dans le clair-obscur, soit dans la composition, qu'il lui seroit, dis-je, plus avantageux de prendre une autre toile, que de s'obstiner à un travail pénible & ingrat auquel ces changemens le condamnent.

Premièrement, il seroit moins exposé à *fatiguer* ses couleurs.

Secondement, il profiteroit mieux de ses fautes, en les conservant sous ses yeux, & quelquefois peut-être reviendrait-il à ses premières idées, après s'être convaincu par la comparaison, qu'elles étoient moins défectueuses que l'ardeur de se surpasser lui-même ne le lui avoit suggéré.

La méthode de plusieurs grands maîtres d'Italie étoit, à cet égard, différente de la pratique de la plupart des nôtres.

Ils composoient des esquisses, dans lesquelles ils faisoient tous les changemens qui leur sembloient nécessaires; ils exécutoient ensuite un tableau de cette composition *arrêtée*, d'une dimension beaucoup moindre que le tableau qu'ils avoient projeté: ils terminoient ce tableau de manière à s'en trouver satisfaits; alors ils commençoient & exécutoient sans s'occuper de rien changer; & ce repos d'esprit leur laissoit tout le soin que demandoit la correction & le beau *faire*, le *soin*

de conserver leurs couleurs pures, leurs tons brillans; enfin celui de ne rien *fatiguer* dans les beaux ouvrages que nous admirons.

Je ne discuterai pas les avantages que peuvent trouver les artistes qui, par un autre procédé, usent d'une liberté presque indéfinie de changer sans cesse. Certainement cette indépendance séduit; ils peuvent la justifier: elle semble convenable à la nature de leur talent, & satisfait l'imagination; mais elle entraîne souvent une perte considérable de tems; elle fait contracter, sur-tout à mesure qu'on avance dans sa carrière, une incertitude & une habitude d'être mécontent de soi, trop contraire à l'avantage utile de l'artiste, & prive ceux qui aiment les arts de nombre d'ouvrages qui se trouvent ensevelis les uns sous les autres, & qui la plupart auroient assurément participé du talent & du mérite de celui qui les a sacrifiés.

Si l'on ne peut espérer de faire changer les artistes qui ont commencé de *pratiquer* avec cette indépendance, il pourroit être utile de les engager à asservir leurs élèves à suivre une marche moins indécise; & dans nos écoles, ce service seroit peut-être plus essentiel que dans les autres, relativement au caractère national, & au penchant général de la jeunesse qui s'exerce dans les arts d'imagination.

Je suppose, comme on doit le penser, les exceptions qu'exigent dans l'application de ce conseil les différences particulières de disposition & de talent. (*Article de M. WATELET.*)

FAUX-JOUR (subst. comp.). On dit qu'un tableau n'est pas dans son jour, ou qu'il est dans un *faux-*



jour, lorsque du lieu où on le voit, il paroît dessus un luisant qui empêche de bien distinguer les objets.  
(Article de l'ancienne Encyclopédie.)

## F E

FÉCONDITÉ (subst. fém.), faculté de produire un grand nombre d'ouvrages. Elle ne suppose pas toujours une grande abondance d'idées. Souvent, dans les arts & dans les lettres, on a confondu la *fécondité* avec cette foiblesse d'où résultent de fréquens avortemens.

Il en est des productions des hommes comme de celles des plantes. L'arbre qui donne la plus grande quantité de fruits, n'est pas celui qui les donne meilleurs.

Les ouvrages des arts ne peuvent devoir leur parfaite maturité qu'à un travail réfléchi. L'artiste qui se satisfait trop aisément, risque de ne satisfaire que lui seul, & de ne se distinguer que par une facilité stérile.

Des artistes se sont fait une réputation par leur *fécondité*; on n'a pu refuser de l'estime à une qualité qui, supposant un travail facile, suppose aussi la connoissance & la pratique d'un grand nombre de moyens de l'art: mais cette réputation n'égalerà jamais celle qu'on accorde à des ouvrages réfléchis. Le Tintoret, le Giordano ne partageront jamais la gloire des artistes de la première classe, de ceux dont les ouvrages sont le fruit d'une pensée profonde & profondément exprimée.

Il faut bien remarquer que la *fécondité* n'est jamais qu'une qualité d'exécution, & que les artistes sages & sévères, qui n'ont fait aucun ouvrage sans en bien penser le sujet, sans en bien raisonner toutes les parties,

ne se sont jamais signalés par une extrême *fécondité*.

C'est sur-tout un malheur pour les jeunes artistes, de vouloir se distinguer par la *fécondité* dans l'âge où ils ne devroient se piquer que d'une étude opiniâtre. Ils pourront acquérir la sorte d'estime qu'on accorde aux productions de la main ; ils n'obtiendront jamais celle qui est réservée aux productions de la pensée.

Il ne faut pas confondre la *fécondité* avec l'abondance des idées, qualité qui tient au génie. Les artistes les plus féconds en idées, n'ont pas été les plus féconds en ouvrages.

Si l'on appelle idée cette première pensée encore vague dont il résulte un croquis, il ne sera pas difficile d'être *fécond*. L'appelle pensée dans les arts cette opération de l'esprit qui dirigeoit toutes les parties des chefs-d'œuvres de Raphaël, du Poussin, &c. la parfaite observation de toutes les convenances, l'expression la plus conforme à la situation de chaque personnage, & les moindres parties du tableau concourant à l'expression principale que l'auteur s'est proposée pour objet.

On comprendra sans doute que nous n'attaquons ici que l'abus & l'excès de la *fécondité*. Un artiste assidu, s'il est né avec des dispositions heureuses, acquerra assez de facilité pour produire un grand nombre d'ouvrages. Le Poussin, qui n'a jamais emprunté le secours d'une main étrangère, peut être mis au nombre des artistes féconds. Mais le précepte de Boileau convient aussi bien aux artistes qu'aux poètes.

Hâtez-vous lentement quelque ordre qui vous presse,  
Et ne vous piquez pas d'une folle vitesse.

( *Anicle de M. LERESQUE.* )

**FERME**, (adj.) **FERMETÉ** (subst. fém.). La *fermeté* est le contraire de la *mollesse*, & est opposée à l'*indécision*. Le savant artiste sait où il doit poser la touche; il a donc une touche *ferme* & décidée. Celui qui n'a pas une connoissance assez profonde de son art & de la nature, fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec sûreté, & sa touche est *indécise*. Il voudroit dissimuler son ignorance; il craint en quelque sorte de prononcer ce qui ne sera peut-être qu'une erreur, & sa touche est molle. On établit les masses avec *fermeté*, quand on possède bien la théorie des effets; on hésite sur l'établissement des masses, quand on n'a sur les effets qu'une théorie incertaine.

Pour se distinguer par un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'esprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, si l'on est obligé de chercher sur la toile ce qui devrait être dans la pensée, si l'on ne fait pas ce que l'on va produire avant de l'avoir produit, & le résultat de cette opération indécise sera de fatiguer la couleur.

L'artiste est menacé d'avoir tous ces défauts, si, content d'étudier la théorie de son art, il néglige de le pratiquer avec assez de constance: car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art suppose l'habitude d'opérer. On a connu de tout temps des artistes qui se faisoient admirer quand ils parloient de leur art, & qui étoient loin d'exciter l'admiration quand ils vouloient le pratiquer. On en a vu qui donnant de grandes espérances au commencement de leur carrière, les ont détruites quand ils eurent acquis des connoissances plus étendues de l'art, parce que n'ayant pas la tête assez saine pour mettre en bon ordre ces connoissances trop multipliées



pour eux, ils en étoient embarrassés quand ils vouloient en faire usage.

La *fermeté* du pinceau, celle de la touche, supposent l'assurance de la main. On perd ces qualités quand on n'opère plus que d'une main tremblante & affoiblie. Mais si la vieillesse ôte au savant artiste la *fermeté* de la touche, elle lui en laisse la justesse. Le peintre qui n'a eu qu'une belle exécution, perd tout avec les années; le peintre qui a dû sa gloire aux plus grandes parties de l'art, conserve encore de quoi la soutenir. C'étoit d'une main tremblante que le Poussin peignoit son célèbre tableau du déluge : quand on le regarde à une distance convenable, on admire le génie de l'artiste; quand on le considère de près, on reconnoît l'infirmité du vieillard; un sentiment de compassion pour le grand artiste se mêle à la sensation qu'excite le chef-d'œuvre, & la rend encore plus vive. (Article de M. LEVESQUE.)

FEU (subst. masc.) terme de la langue générale pris au figuré dans les langages de tous les arts..

On écrit avec *feu* des vers, des compositions d'éloquence, on peint avec *feu*; & ce mot qu'on emploie assez souvent comme synonyme d'enthousiasme, doit être commun à tous les arts, puisqu'ils en sont tous susceptibles.

On ne peut commander à un artiste de peindre avec *feu*; c'est comme si on lui disoit; Ayez du génie. On peut lui dire, vous peignez avec trop de *feu*, parce qu'on peut conseiller à quelqu'un qui possède un bien de ne pas le prodiguer. On peut donc donner des conseils au génie; mais le génie ressemble aux passions;  
sans

sans passions l'homme n'est rien, mais pour qu'il soit vertueux, il faut qu'elles soient maîtrisées.

S'il n'y a pas dans l'ame d'un artiste une étincelle du feu des arts, on tenteroit envain de l'y allumer; mais si ce feu est trop ardent, le tempérer est le seul effet que puissent produire les froids préceptes.

Quelques artistes, comme Michel-Ange des Batailles, Sneyders, Desportes, se sont distingués par le feu qu'ils ont répandu même dans les objets de la nature morte, & d'autres comme Weenix, Hon de Koeter, Mignon, par une vérité précieuse, presque servile & plus froide. Les premiers, remplis des caractères distinctifs des formes, de la couleur & des accidens principaux, ont indiqué souvent par une façon de peindre qu'on peut appeller chaude, c'est-à-dire, avec un pinceau rapide, avec une touche hardie & expressive, ce qu'ils ont dédaigné de rendre avec patience & fidélité d'imitation; les autres manquant de ce feu qui donne à la brosse une impatience créatrice, ont employé toutes leurs facultés à imiter jusques aux moindres détails, à soigner leur manière de peindre, à caresser leur couleur, en conservant l'éclat & le précieux de leurs teintes: ils sont vrais & souvent froids; les autres font deviner la vérité sans la dire exactement: ainsi dans l'éloquence tel orateur dit tout avec le plus grand soin, tel autre dit plus en ne disant qu'à moitié; l'un conduit, l'autre entraîne.

Quant aux objets animés, ils allument le feu du génie des artistes; ils les peignent avec chaleur, avec enthousiasme, & cette chaleur qui de l'objet a passé au peintre, passe encore à ceux qui voyent son tableau.

Une nation vive & légère est susceptible de feu &

de chaleur ; je ne sçai si l'enthousiasme ne tient pas à des impressions plus concentrées. Les Grecs ont donné des preuves d'enthousiasme , les Italiens de chaleur ; nous avons souvent un *feu* qui approche de l'un & même de l'autre. On se fait quelquefois enthousiaste par l'effet d'un feu subit & de peu de durée. On pourroit donc distinguer une différence entre la signification d'enthousiaste & l'idée qu'inspire le mot enthousiasme. Je ne dois pas m'étendre davantage sur ces nuances délicates dans lesquelles il est trop facile de se tromper ; mais je dois , d'après mon plan , adresser quelques observations à la jeunesse des arts.

Si vous vous sentez pleins de *feu* avant de commencer à peindre , mesiez - vous souvent , jeunes artistes , de cette flamme trop prompte. Pour qu'elle soit durable , il faut qu'elle s'allume graduellement par le travail même.

Si vous êtes froids en travaillant , réfléchissez à tout ce que votre sujet peut comporter d'intéressant ; mais si ce moyen n'est pas suffisant , sortez de votre atelier , allez voir la nature , ou d'excellens ouvrages. Les efforts que vous feriez seroient stériles , ils seroient même dangereux ; car les efforts énervent d'autant plus qu'ils ont moins d'effet. (*Article de M. WATELET.*)

FEU. Le *feu* dans les écrits ( on peut ajouter dans les ouvrages des arts ) ne suppose pas nécessairement de la lumière & de la beauté , mais de la vivacité , des figures multipliées , des idées pressées. Le *feu* n'est un mérite dans le discours & dans les ouvrages , que quand il est bien conduit. On a dit que les poètes étoient animés d'un *feu* divin quand ils étoient sublimes ; on n'a point de génie sans *feu* ; mais on peut avoir du *feu*



sans génie. (*Article de M. de VOLTAIRE dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on appelle *feu* dans les arts est souvent ce qu'on devroit appeler prestesse de composition, facilité d'exécution, absence de réflexion & de jugement.

Le *feu* est toujours vif, mais la vivacité n'est pas toujours du *feu*; elle peut n'être qu'une turbulence puérile, une pétulance insensée.

Quelquefois on prend pour un *feu* divin, pour un sublime enthousiasme, ce qui seroit mieux qualifié de fureur.

Raphaël qui se représentoit les personnages tels qu'ils devoient être dans la situation où il vouloit les peindre, qui se pénéroit de l'affection intérieure dont ils devoient être animés, avoit un *feu* bien plus vrai que tant de peintres dont on a vanté la chaleur, parce qu'ils éprouvoient des mouvemens désordonnés, & les faisoient passer dans leurs compositions.

Le mot *feu*, quand on parle des écrivains & des artistes, peut être regardé comme synonyme du mot enthousiasme, qui lui-même signifie la présence intérieure d'un Dieu: mais le sage qu'un Dieu semble animer n'a-t-il pas un plus véritable enthousiasme que l'énergumène qui écume comme la Pythie?

Ces mots *feu*, *enthousiasme*, ont perdu bien des artistes & des écrivains, qui ont cru que le désordre, l'absence de la raison, le mépris des principes & des convenances étoient de l'*enthousiasme* & du *feu*. (*Article de M. LEVESQUE.*)

## F I

FIDÉLITÉ (subst. fém.) La *fidélité* dans les arts est une vérité d'imitation; mais cette vérité doit être re-

lative à l'intention de l'artiste & se trouve subordonnée aux *moyens de l'art*.

Le peintre qui pense que pour être *fidèle* dans la représentation d'un objet, il est nécessaire d'en imiter avec une recherche minutieuse les plus petits détails, est dans la même erreur que le poète qui, dans ses récits, se croit obligé de décrire les plus petites circonstances ou les plus petits accidens.

La *fidélité* louable que le Peintre doit à la nature, est de rappeler, par l'imitation qu'il en fait, les principales sensations qu'elle occasionne, les principaux effets qu'elle nous transmet ; & par conséquent ses formes les plus caractéristiques, relativement à l'intention qu'il a, s'il est libre, ou à la destination de son ouvrage, si cet ouvrage lui est demandé.

D'après ce que je viens de dire, il est donc des occasions où la *fidélité* minutieuse que j'ai blâmée généralement, deviendra louable. Tel est jusqu'à un certain point, le genre du portrait ; telle est la représentation des fleurs, des fruits, des plantes, des insectes ; celle enfin des objets qu'on destine à instruire de quelque découverte scientifique, ou comme je l'ai indiqué, en nommant les fleurs & les fruits, lorsqu'il s'agit de représenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que cette *fidélité*, qui s'étend jusqu'à l'exactitude.

La *fidélité* la plus minutieuse devient le premier des devoirs quand on dessine ou peint quelques objets de la nature pour servir à l'étude de l'histoire naturelle. On demande alors l'imitation la plus exacte, & non de l'intérêt, ou plutôt cette exactitude est alors le plus grand intérêt dont ces objets soient susceptibles.

Plus les objets qu'on peint se trouvent dénués de mouvement, d'action & d'expression, plus la *fidélité* dans les détails devient indispensable.

Cette *fidélité* consiste alors principalement dans l'exactitude des formes, de la couleur & dans la représentation des *accidens*.

Un artiste qui borne son talent à représenter des utensiles, des vases, des instrumens, des étoffes, des tapis, des animaux morts, des mets préparés pour la nourriture, est sans ressources pour inspirer ce qu'on entend par *intérêt* ou *sentiment*, puisqu'il n'a à représenter aucune action, même aucun mouvement. S'il ne fait donc que rappeler d'une manière vague ces sortes d'objets, cette *nature* qu'en terme d'art on appelle la *nature-morte*, son ouvrage me laissera dans une indifférence absolue. Mais si je suis arrêté par une grande *fidélité* d'imitation, par une vérité extraordinaire qui me représente la forme générale & particulière d'un objet, les qualités visibles & palpables des substances qui le composent, les détails accidentels dont ils sont susceptibles; alors un amusement mêlé d'étonnement & de curiosité prend la place de l'intérêt véritable que je ne puis espérer. Je me plais à voir l'art disputer avec la nature; je sens une surprise agréable à remarquer la difficulté surmontée, & je suis complètement satisfait, si je me suis vu tout près d'être trompé.

Par exemple, si le relief d'un médaillon de sculpture est imité avec tant de *fidélité*, que je sois tenté d'y porter la main, pour décider mon jugement, cette incertitude momentanée, cette erreur de mes sens me fait sourire, en me donnant un plaisir auquel je ne m'attendois pas; car l'erreur des sens ne blesse pas



l'amour-propre comme l'erreur de l'esprit. Si dans la représentation peu intéressante d'un tapis, je crois apercevoir le velouté de la soie ou de la laine & les points du tissu, j'admire un art qui me fait une illusion dont j'ai peine à me défendre; si, dans l'image d'un lièvre mort, je crois sentir la moleste & la finesse du poil; dans un oiseau, le duvet de la plume, je me complais à recevoir, par la vue, les sensations que je n'attendois que du toucher. Il en est ainsi du désir que j'aurois de manger la pêche que m'offre un tableau, de sentir la rose qui y est peinte.

Voilà, en général, les considérations qu'on peut faire sur la *fidélité* de la peinture, & elles peuvent être appliquées en partie à la poésie, & même à presque tous les arts libéraux.

La *fidélité* de la poésie imitative consiste à faire passer à l'esprit, par l'organe de l'ouïe, quelques-unes des impressions que feroient éprouver aux autres sens les objets que décrit le poète.

L'imagination, aidée par l'harmonie imitative, aime aussi cette sorte d'illusion, à laquelle elle se prête avec indulgence. Elle fait volontiers les frais nécessaires pour se représenter les traits, les actions, les objets que rappellent certains sons, certains rythmes; & confondant les droits parricalliers de chacun des sens, elle croit voir & toucher même, tandis qu'elle ne fait qu'entendre.

La *fidélité* des récits est, à plusieurs égards, de la même nature. Aussi, lorsque celui qui raconte & qui décrit n'a pas d'impressions intéressantes à faire passer dans l'ame de ses auditeurs, ou de ses lecteurs, on aime de lui les détails les plus exacts, des descriptions fi-

*dèles* jusqu'à être serviles ; l'éloquence & la poésie ont leurs portraits & leurs peintures de genre , ainsi que l'art dont je traite.

On seroit donc moins *fidèle* qu'il ne convient, en mettant dans les grands genres la *fidélité* minutieuse qui ne convient qu'aux genres moins importants , & l'on ne peindroit pas convenablement ces genres, si , pour se montrer trop grand peintre, on ne donnoit pas l'idée des détails qui en font l'intérêt.

Il est vrai cependant qu'il est dans la peinture un art de faire imaginer des détails qui , à l'examen, ne se trouvent qu'habilement indiqués. Cette manière vraiment magique , est celle de quelques peintres supérieurs aux genres dont ils se sont occupés : d'ailleurs les ouvrages de ces magiciens ont cependant besoin d'être vus à une certaine distance , & la nature de plusieurs des objets dont j'ai voulu parler engage à examiner les imitations qu'on en fait d'aussi près qu'on se plairait à observer les modèles. On approche de ses yeux une rose ; on veut en approcher la représentation. C'est ce qui fait qu'on exige naturellement un plus grand fini dans le portrait d'une jeune fille que dans celui d'un vieillard : l'une de ces imitations peut-être *heurtée*, l'autre demande à être *caressée*.

Mais venons à quelques conseils de *fidélité* pour les jeunes artistes. Il n'est pas hors d'œuvre de leur prêcher quelquefois cette vertu.

Soyez *fidèle* quant à votre art généralement , aux formes & aux effets constitutionnels & caractéristiques.

Les formes constitutionnelles d'une figure sont celles qu'elle reçoit de sa charpente , celles que lui donnent

indispensablement ses os, leurs jointures & les muscles qui les font agir.

Les formes caractéristiques sont distinguer par leurs différences les âges, les sexes & les tempéramens.

Les effets constitutionnels sont les effets qui accompagnent habituellement les objets.

Les effets caractéristiques sont ceux qui sont les plus relatifs à l'intention que vous avez en peignant tel ou tel objet, ou à la destination de votre ouvrage.

Votre *fidélité* doit donc consister, par rapport aux formes, à vous attacher principalement à celles qui constituent le mieux l'objet, relativement au genre que vous traitez; & quant aux effets, à vous fixer à ceux qui doivent le mieux exciter la sensation que vous desirez produire. Un arbre a des formes communes à tous les arbres, & il a de plus celles que son caractère particulier lui donne: il a encore celles de la circonstance que vous lui supposez. Il en est de même de tous les objets.

Ces distinctions générales, que je ne fais que vous indiquer, embrassent (comme vous devez le sentir) la *fidélité* due à l'histoire, aux convenances, au *costume*, à certaines conventions mêmes; elles embrassent enfin tous les genres de *fidélité* qu'impose votre art. Si on les détaillait, ils paroîtroient si étendus, que vous en seriez peut-être effrayé; mais votre ressource est l'indulgence nécessaire & convenue qu'on vous accorde, & dont il ne vous est cependant pas permis d'abuser. (Article de M. WATELET.)

**FIER & FIERTÉ.** On dit *ferté de pinceau*, une *touche fière*; cela signifie un pinceau hardi, une touche



expressive, & ces qualités appartiennent au génie de l'artiste, d'où elles se communiquent à sa main & aux moyens qu'elle emploie pour rester empreinte dans ses ouvrages.

On emploie plus ordinairement ces expressions, en parlant du genre de l'histoire, que des autres; en parlant de la représentation des êtres vivans, que de ceux qui, étant sans mouvement, sont incapables d'énergie.

Cependant on s'en sert quelquefois encore, en parlant de la manière de quelques peintres qui ont peint des objets morts, tels que des ustensiles, des fruits, des objets peu intéressans par eux-mêmes; tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange des Batailles, de Baptiste, de Desportes.

Alors cette *fiereté* est attribuée uniquement à la manière décidée, prompte & hardie, avec laquelle ces objets, tout indifférens qu'ils sont en eux-mêmes, sont peints, touchés, maîtrisés &, pour ainsi dire, animés. On pense bien que ces qualités s'ennoblissent cependant lorsqu'elles se trouvent employées dans l'imitation des actions nobles, des grandes expressions des passions héroïques, & qu'elles sont un peu exagérées lorsqu'il s'agit d'objets moins importans.

Dans les premières, ces expressions *fier* & *fiereté*, conviennent & au sujet peints & à l'artiste: dans les autres, elle ne se rapportent qu'au seul artiste.

D'où il résulte une observation: c'est que plus le genre est intéressant dans tous les arts, plus on aime à confondre tellement le mérite de l'artiste avec l'intérêt du sujet, qu'ils ne fassent qu'un; que l'artiste même est, dans les momens d'émotion, tout-à-fait

oublié pour ne s'occuper que de l'illusion qu'il cause ; & que moins le genre est intéressant , plus le spectateur consent & prend plaisir même à s'occuper de l'artiste , préférablement à tout , de manière qu'il oublie le sujet , pour s'occuper entièrement de l'artiste. ( *Article de M. WATELET.* )

**FIGURE.** Peindre la *figure* ou faire l'image de l'homme , c'est premièrement imiter toutes les formes possibles de son corps.

C'est secondement le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible , & dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumière peut opérer sur ces nuances.

C'est enfin faire naître à l'occasion de cette représentation corporelle , l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette dernière partie a été ébauchée dans l'article *Expression*. Elle sera développée avec plus de détail au mot *Passion* , & n'a pas le droit d'occuper ici une place.

Celle qui tient le second rang dans cette énumération , se rapporte aux mots *Harmonie* , *Couleurs* , *Lumières*. La première seule assez abondante , fera la matière de cet article.

Il s'agit donc ici des choses principales , qui sont nécessaires pour bien imiter toutes les formes possibles du corps de l'homme , c'est-à-dire , ses formes extérieurement apparentes dans les attitudes qui lui sont propres.

Les apparences du corps de l'homme sont les effets que produisent à nos yeux ses parties extérieures ; mais ces parties soumises à l'action des ressorts qu'elles renferment , reçoivent d'eux leurs formes & leurs mouvemens , ce qui nous fait naturellement remonter aux

Lumières anatomiques qui doivent éclairer les artistes.

C'est sans doute ici la place d'insister sur la nécessité dont l'anatomie est à la peinture. Comment imiter avec précision, dans tous les mouvemens combinés, une *figure* mobile, sans avoir une idée juste des ressorts qui la font agir? Est-ce par l'inspection réitérée de ses parties extérieures? Il faut donc supposer la possibilité d'avoir continuellement sous les yeux cette *figure*, dans quelque attitude qu'on la dessine. Cette supposition n'est-elle pas absurde? mais je suppose qu'elle ne le soit pas. Ne sera-ce pas encore en tâtonnant & par hasard qu'on imitera cette correspondance précise des mouvemens de tous les membres & de toutes les parties de ces membres, qui varie au moindre changement des attitudes de l'homme?

Quel aveuglement de préférer cette route incertaine à la connoissance aisée des parties de l'anatomie, qui ont rapport aux objets d'imitation dans lesquels se renferme la peinture! Que ceux à qui la paresse, le manque de courage, ou le peu de connoissance de l'étendue de leur art, font regarder l'anatomie comme peu nécessaire, restent donc dans l'aveuglement dont les frappe leur ignorance, & que ceux qui ambitionnent le succès, aspirent non-seulement à réussir, mais à savoir pourquoi & comment ils ont réussi.

Il est inutile, il seroit même ridicule à l'artiste qui veut posséder son art, de chercher, par l'étude de l'anatomie, à découvrir ces premiers agens imperceptibles, qui forment la correspondance des parties matérielles avec les spirituelles. Ce n'est pas non plus à acquérir l'adresse & l'habitude de démêler, le scalpel à la main, toutes les différentes substances dont nous sommes



composés, qu'il doit employer un tems précieux. Une connoissance abrégée de la structure du squelette de l'homme; une étude un peu plus approfondie sur les muscles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils soutiennent à fléchir, à se gonfler, ou à s'étendre : voilà ce que l'anatomie offre de nécessaire aux artistes pour guider leurs travaux. Est-ce de quoi les rebuter, & quelques semaines d'étude, quelques instans de réflexion, feront-ils acheter trop cher des connoissances indispensables?

Nous allons rassembler ici la plus grande partie de ce que le peintre doit connoître de l'ostéologie & de la myologie, & nous joindrons à cette énumération le secours des planches, auxquelles se rapporteront les signes que nous serons obligés d'employer.

Ensuite nous donnerons au mot *Proportion* les différentes mesures sur lesquelles on a établi, par une convention à-peu-près générale, la beauté des *figures*.

Le squelette de l'homme est l'assemblage des parties solides du corps, que l'on nomme les *os*.

Cet assemblage est la charpente de la *figure*, & l'on peut en diviser les parties principales en trois, qui sont la *tête*, le *tronc* & les *extrémités*.

La *tête* qui a à-peu-près la *figure* d'un oval applati des deux côtés, est composée d'*os*, qui presque tous sont appercevoir leurs formes au travers de la peau & des parties charnues qui les couvrent. Je fais cette remarque, & j'y insiste, parce que rien ne donne un air de vérité aux *têtes* que l'on peint, comme la juste indication des *os* qui forment des plans différens, qui indiquent le trait des parties, & qui déterminent les effets des ombres & des jours.

Voyez pour l'explication suivante les deux figures ostéologiques dont l'une représente une tête vue de face, & l'autre, la même tête vue de profil.

Parmis les *os* qui se font appercevoir extérieurement dans la *tête*, il faut remarquer l'*os du front* A, appelé l'*os coronal*. Sa surface lisse & polie, qui n'est presque couverte que par la peau, rend cette partie plus propre à réfléchir la lumière : ainsi, dans les figures éclairées d'en haut, elle est toujours la plus lumineuse. Cet *os* qui fait une partie de l'enchaînement des yeux, trace encore le contour de la partie du sourcil, & cet enchaînement grand & ouvert donne un caractère très-majestueux & très-noble aux figures.

a. Est la *suture du coronal*; je n'insiste pas sur ces jointures des *os* du crâne que l'on nomme *sutures*, parce qu'elles sont inutiles aux peintres. Je me contenterai de les indiquer.

b. Est la *suture sagittale*.

B. Indique la cavité des yeux, qu'on nomme *orbite*. Cette cavité destinée à contenir le globe de l'œil, est formée en partie par le *coronal* & en partie par le *zigoma*; elle influe, comme je l'ai dit, sur la beauté de l'ensemble. La noblesse de la *tête* dépend beaucoup de cette partie; elle est extérieurement couronnée par le sourcil & renferme les six muscles de l'œil, la *membrane conjonctive* qui forme le blanc de l'œil, l'*iris* ou l'*arc-en-ciel*, au milieu duquel est la pupille ou prunelle.

C. Marque les *os* du nez. Ces *os* peu éminens forment, en se joignant, une voûte, & finissent par deux cartilages adhérens aux extrémités inférieures des *os* du nez; ils se joignent aussi dans leur côté supérieur

comme les *os* du nez; ils sont assez larges, mais ils s'érecissent & s'amollissent à mesure qu'ils approchent du bout du nez. Deux autres cartilages, attachés aux extrémités inférieures de ceux-ci, forment les ailes du nez.

Les formes du nez pourroient trouver ici leur place; mais pour ne point interrompre la description des *os*, nous renvoyons au mot *Proportion*, ainsi que pour toutes les règles ou les observations qui peuvent avoir rapport aux formes accidentelles des parties.

*D.* Les *os* des joues.

*E.* La mâchoire supérieure.

*F.* La mâchoire inférieure. Celle-ci fait le trait du menton & de tout le bas de la tête; elle a un mouvement qui lui est particulier, car la mâchoire supérieure est immobile.

*G.* Les dents. Elles varient dans leur nombre, & même dans leur forme; mais il est peu d'usage dans la peinture de les faire paroître, à moins que ce ne soit dans la représentation de quelques passions, dans les mouvemens desquelles elles sont quelquefois apparentes, comme dans la joie, le rire, la douleur, la colère, le désespoir, ainsi que nous le dirons au mot *Passion*.

*Figure 2. A.* *Os* du *sciput*, nommé le *pariétal*; il y en a deux. Ils sont minces, presque quarrés, & tant soit peu longs; ils se joignent à l'*os* du front, par le moyen de la *suture coronale*.

*B.* L'*os temporal*. Cet *os* est double, ainsi que le *pariétal*: il est situé dans la partie inférieure des côtés du crâne.

*C.* Le *zigoma*, sous lequel passe le muscle temporal.



Cet os est triangulaire ; sa partie supérieure contribue à former la circonférence de l'*orbite*, comme je l'ai déjà dit. Il se joint à l'*os* du front par le petit angle de l'œil : il s'avance un peu en dehors , pour former la partie la plus élevée de la joue.

a. Suture coronale.

b. Suture sagittale.

c. Suture qui joint l'*os* des tempes avec l'*os* coronal & le sinciput.

d. Dents de devant , appelées *incisives*.

e. Dents latérales , appelées *canines*.

f. Dents postérieures , appelées *môlaires*.

Je n'ai point parlé de l'*os occipital* qui forme le derrière de la tête ; parce qu'excepté dans la vieillesse , il est ordinairement orné & couvert par la chevelure , qui commence au haut du front , & qui s'étend le long des oreilles , jusqu'à la première *vertèbre* du cou.

La seconde partie du squelette de l'homme est le *tronc* ; il est composé de l'*épine du dos*, des *côtes*, des *clavicules*, du *sternum*, de l'*omoplate*, & du *bassin* ou des *os innominés*.

Deux *figures* de squelette , l'une vue de face & l'autre par derrière , sont suffisantes pour donner une idée de la forme & de la place de ces *os*. Les lettres sont communes aux deux *figures*.

*Figure 1. & 2. du squelette. A.* Est ce qu'on nomme l'*épine du dos* ; c'est une colonne d'*os* différens qui sont articulés les uns avec les autres , & attachés mutuellement par des *cartilages*, dont les uns sont flexibles , les autres immobiles ; cette chaîne ou colonne d'*os* s'étend depuis la première *vertèbre* du cou jusqu'au *coccyx*, & les charnières de chaque *vertèbre* procurent

le mouvement du dos en différens sens. Il y a vingt quatre vertèbres, dont les noms seroient hors - d'œuvre ici. Pour la forme de l'épine du dos, comme elle intéresse le peintre, puisqu'elle forme les pièces principales de la charpente du corps, je remarquerai que la partie des vertèbres du cou avance en dedans, c'est-à-dire, vers le devant de la tête : celle du dos au contraire se courbe en-dehors pour élargir la cavité de la poitrine ; celle des lombes rentre, & la dernière, qui est celle de l'os *sacrum*, se rejette encore en dehors. Deux parties de ces os sont sur-tout apparentes au travers de la peau, celle du dos & celle des lombes. Ce qui oblige, en dessinant le nud, d'en faire sentir la forme, sur-tout dans les attitudes où l'homme se courbe en avant, comme on le voit dans la fig. 2. du squelette.

B. Les deux *clavicules* sont deux os qui se découvrent sensiblement dans les hommes, sur-tout dans certains mouvemens, comme d'étendre les bras, de se courber en arrière, &c. ils ont à-peu-près la forme de la lettre S ; ils sont placés du côté de la face à la base du cou. Chacune des *clavicules* s'articule avec le *sternum* pardevant, & du côté des bras avec l'*omoplate*.

C. Le *sternum* est situé au milieu de la poitrine : cet os est toujours immédiatement vers la peau. Il n'est point couvert de chair ; delà vient que l'on y voit le bout des côtes qui y sont appuyées, à moins que la graisse n'en empêche, comme il arrive aux femmes, & quelquefois aux jeunes hommes.

D. L'épaule ou l'*omoplate* est d'une configuration assez compliquée, dont il faut bien connoître les parties, si l'on veut comprendre le jeu des muscles qui ont

ont rapport au mouvement des bras, parce que la plupart de ces muscles y prennent leur origine. Cet os d'ailleurs est apparent dans un grand nombre de mouvemens. Sa forme irrégulière est assez semblable à celle d'un triangle scalène ; sa surface externe est tant soit peu convexe : voici les principales parties.

- a. La base qui regarde l'épine du dos.
- b. La côte inférieure.
- c. La côte supérieure.
- d. L'angle supérieur.
- e. L'angle inférieur.
- f. La partie cave ou intérieure, inutile au peintre.
- g. La partie extérieure.
- h. L'épine.
- i. L'extrémité de l'épine, appelée *acromion*.

Il y a douze côtes de chaque côté ; elles sont marquées dans la *fig.* première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : elles sont courbes & à-peu-près semblables à des segmens de cercle ; elles tiennent aux vertèbres par une de leurs extrémités. Les unes au nombre de sept, s'appellent *vraies* & s'articulent avec le *sternum* ; les cinq autres qui suivent ces premières, & qui ont le nom de *fausses-côtes*, ne touchent point au *sternum*, mais à un cartilage mobile qui prête dans plusieurs mouvemens du corps ; ce qui doit faire paroître extérieurement cet endroit moins soutenu & moins saillant.

La base du *tronc* est composée de deux grands os qui se réunissent dans les adultes & n'en font qu'un : ils se nomment les os *innominés*. On y distingue trois parties.

*Teme A.*

T



E. La partie supérieure des *os innominés*, formée par l'*os des isles*.

F. La partie inférieure & antérieure, composée des *os pubis*.

G. La troisième qui est inférieure aussi, mais postérieure, se nomme *ischium*. Cet *os* a une grande cavité qui reçoit la tête du *fémur*.

La base du *tronc*, dont les *os* sont plus remarquables dans les hommes, dessine la forme des hanches. Sa structure, plus évatée dans les femmes, occasionne des apparences qu'il faut étudier avec soin, parce qu'elles contribuent principalement à distinguer le caractère différent de la *figure* dans l'un & l'autre sexe.

Voilà les deux premières divisions du squelette; la dernière comprend les extrémités supérieures & les extrémités inférieures. Dans les supérieures, H. l'*os* du bras s'appelle *humerus*; il porte à sa plus haute extrémité une tête ronde, qui est reçue dans la cavité plate du cou de l'*omoplate*: l'extrémité inférieure à deux apophyses ou protubérances.

I. L'*os* du coude, est accompagné d'un autre K. appelé *radius* ou *rayon*, qui est plus gros par en bas que l'*os* du coude, tandis que celui-ci le surpasse en grosseur dans la partie supérieure. L'*os* du coude sert à fléchir & étendre le bras; le *rayon* sert à tourner la main, & ces deux *os* ensemble s'appellent l'*avant-bras*.

A leur extrémité inférieure se trouvent huit osselets de différente *figure* & grosseur, situés en deux rangs de quatre chacun. Le premier rang s'articule avec le *radius* & forme le *carpe* L. le second rang s'articule avec le premier & forme le *métacarpe* M. celui-ci est comme le *carpe*; il est composé de quatre *os* qui ré-

pendent aux quatre doigts *N*. Les doigts avec le pouce sont formés de quinze *os*, dans chaque main : trois à chaque doigt nommés *phalanges*. Ils sont un peu convexes & ronds vers le dos de la main, mais ils sont creux & unis en dedans.

Les extrémités inférieures offrent premièrement l'*os fémur O.* ou l'*os* de la cuisse : il est le plus long des *os* de notre corps ; sa partie antérieure est convexe & ronde, & sa partie postérieure un peu creuse.

L'extrémité supérieure de cet *os* a trois *apophyses*.

La première qui forme son extrémité est une grosse tête ronde couverte d'un *cartilage*, qui est reçue dans la cavité de l'*ischium*, où elle est attachée.

La seconde se nomme le *grand trochanter*. C'est une éminence assez grosse, située à la surface externe du *fémur*, précisément à l'extrémité du cou : elle est inégale, parce qu'elle sert d'insertion à quelques muscles.

La troisième s'appelle le *petit trochanter*. Il est situé dans la partie postérieure du *fémur*. Il est un peu plus bas & plus petit que l'autre.

L'extrémité inférieure du *fémur* se divise par le milieu en deux éminences ; l'une est externe & l'autre interne ; elles sont reçues dans les cavités superficielles du *tibia*, & l'espace qui sépare les parties postérieures, donne passage aux nerfs de la jambe. Le genou porte un *os* rond appelé *rotule* ; il est large environ de deux pouces, assez épais, un peu convexe, couvert dans sa partie antérieure d'un *cartilage* poli, & dont l'apparence extérieure est plus marquée dans les hommes que dans les femmes, & dans les vieillards que dans les enfans. Dans l'enfance il est mou, & il a-

quiert une dureté d'autant plus grande qu'on avance plus en âge.

La jambe est composée de deux os , ainsi que l'*avant-bras*. L'interne qui est le plus gros se nomme le *tibia P.* , il est presque triangulaire & son angle antérieur & un peu aigu , se nomme l'*apophyse* du *tibia*. Cette partie est très-apparente & c'est elle qui forme le trait de la jambe , vue de profil. Son extrémité inférieure , qui est beaucoup plus petite que la supérieure a une *apophyse* remarquable qui forme la cheville interne du pied.

Le second os plus petit se nomme le *peroné Q.* il est situé dans le côté extérieur de la jambe , & son extrémité supérieure , qui n'est pas si élevée que le genou , reçoit l'eminence latérale de l'extrémité supérieure du *tibia* , dans une petite cavité qu'il a dans le côté interne. Son extrémité inférieure est reçue dans la petite cavité du *tibia* , où il a une grande *apophyse* qui forme la cheville externe. Le *tibia* & le *peroné* ne se touchent qu'à leurs extrémités.

Le pied , ainsi que la main , est composé de trois parties qu'on nomme le *tarse R.* , S. le *métatarse* , & T. les *doigts*. Le *tarso* est composé de sept os. Le premier est 1. l'*astragale* ou le talon. Le second os du *tarso* est 2. le *calcaneum* , dont l'*apophyse* forme ce que nous appellons le talon , auquel s'insère le *tendon d'Achille*. Les cinq os du *tarso* sont le *scaphoïde* , les trois *cunéiformes* & le *cuboïde*. Tous ces os plus ou moins intéressans pour le peintre , suivant la part qu'ils ont aux mouvemens & aux apparences extérieures , se joignent au *métatarse* , qui est composé de cinq os. Celui qui soutient le gros doigt est le plus gros , celui qui soutient le doigt suivant est le plus long , les autres



sont tous plus petits l'un que l'autre. Ils sont plus longs que les os du *métacarpe*. Quant au reste, ils ressemblent à ceux du *métacarpe*, & ils sont articulés de la même manière.

Enfin les doigts du pied sont composés de quatorze os dans chaque pied. Le gros doigt en a deux, & les autres trois. Ils sont la même chose que les doigts de la main, & sont seulement plus courts.

Voilà une idée succincte des os du squelette dont la conformation doit être connue du peintre. Je vais en faire un récapitulation en forme de liste avec les lettres qui ont rapport aux figures.

*Première figure de la tête.*

- A. L'os du front.
- a. La suture du coronal.
- b. La suture sagittale.
- B. Orbite ou cavité des yeux.
- C. Les os du nez.
- D. Les os des joues.
- E. La mâchoire supérieure.
- F. La mâchoire inférieure.
- G. Les dents.

*Seconde figure de la tête.*

- A. Os du sinciput.
- B. L'os temporal.
- C. Le zygoma.
- a. Suture coronale.
- b. Suture sagittale.

- c. Suture qui joint l'os des tempes avec la coronale & le sinciput.
- d. Les dents de devant, nommées incisives.
- e. Les dents latérales, appelées canines.
- f. Les dents postérieures, appelées molaires.

*Première & seconde figures du squelette.*

- A. L'épine du dos.
- B. Les clavicules.
- C. Le sternum.
- D. L'omoplate.
  - a. La base de l'omoplate.
  - b. La côte inférieure.
  - c. La côte supérieure.
  - d. L'angle supérieur.
  - f. La partie cave.
  - g. La partie extérieure.
  - h. L'épine.
  - i. L'acromion.
- E. L'os des isles.
- F. L'os pubis.
- G. L'os ischium.
- H. L'humérus.
- I. L'os du coude.
- K. Le radius.
- L. Le carpe.
- M. Le métacarpe.
- N. Les doigts.
- O. Le fémur.
- P. Le tibia.
- Q. Le péroné.

R. Le *tarfe*.

S. Le *métatarfe*.

T. Les *doigts*.

1. L'*astragale*.

2. Le *calcaneum*.

Les côtes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Ce n'est pas, comme je l'ai déjà dit, la structure intérieure de tous ces os, ou même leur nom, qu'il est essentiel aux peintres de connoître. Leurs formes extérieures, celles de leurs extrémités sur-tout, qui composent les jointures, doivent être l'objet essentiel de leurs recherches. Ils ne doivent point ignorer les différens moyens par lesquels la nature prévoyante a préparé les articulations des membres, pour leur procurer précisément les mouvemens qui conviennent à leur destination. Ces mouvemens en se développant, laissent souvent entrevoir la figure de l'extrémité des os, parce que les jointures sont toujours moins chargées des parties charnues qui embarrasseroient le jeu qu'elles doivent avoir, & que la peau plus tendue reçoit l'impression des charnières qui se meuvent sous cette enveloppe. Si l'étude des os est nécessaire pour les raisons que je viens d'exposer, & si elle doit passer la première, on sentira aisément que la connoissance des muscles, par ces mêmes raisons, doit la suivre immédiatement, & qu'il est absurde de la négliger.

Mais pour rendre plus facile l'explication que je vais donner, & la tourner totalement à l'utilité des artistes, j'ai employé un nombre de figures, dont je vais expliquer l'usage. Les trois premières représentent ce qu'on appelle en terme de peinture l'*écorché*, c'est-à-dire, la figure humaine dépouillée de sa peau &



offrant aux yeux les différens muscles plus distincts & plus apparens que lorsqu'ils sont voilés, pour ainsi dire, par les parties qui les couvrent dans le modèle vivant : cet écorché est supposé vu sous trois aspects différens, de face pardevant, *figure première*, par derrière, *figure seconde*, & de profil, *figure troisième*. Les explications des muscles, & les lettres qui les accompagnent, ont rapport premièrement à ces trois *figures*; mais ensuite ces mêmes lettres se peuvent rapporter aux *figures* antiques dessinées anatomiquement qui suivent, comme je vais le dire.

On a représenté la *figure* de l'Hercule, qu'on nomme *Hercule Farnèse*, dépouillée de sa peau, & vue sous trois aspects semblables à ceux sous lesquels est gravé l'*écorché*, c'est-à-dire, par devant, par derrière & de profil. *Fig.* 4, 5 & 6; le *Gladiateur*, statue connue & célèbre de même. *Fig.* 7, 8 & 9; enfin le *Laocoon* pareillement. *Fig.* 10, 11 & 12.

Les applications des muscles de l'écorché se feront facilement des unes aux autres, & donneront une idée des changemens d'apparence que les attitudes ou les passions occasionnent. Cette idée approfondie par les artistes sur les statues originales, ou sur les copies en plâtre qu'on en a faites en les moulant & qu'on a multipliées à leur gré, leur feront trouver les principes qu'ils doivent se former, pour se conduire plus sûrement dans l'exercice de leur art. S'ils joignent l'application de ces observations & de ces principes aux modèles vivans dont ils se servent, ou aux mouvemens qu'ils peuvent remarquer dans les hommes, il est évident qu'ils auront pris les meilleurs moyens pour assurer leurs connoissances & faciliter leur succès.

Avant d'entrer dans le détail des *muscles* dont les différentes apparences doivent former aux yeux du peintre le caractère juste des actions de la figure, il est nécessaire de dire ce qu'il doit entendre par le mot *muscle*.

Les muscles sont des masses charnues composées de fibres; ils sont les instrumens principaux des mouvemens du corps.

Il faut savoir que l'extrémité du *muscle* qui s'attache à un point fixe se nomme la *tête*, le milieu s'appelle le *ventre*, & son tendon, ou son autre extrémité, se nomme la *queue* du *muscle*. Les fibres charnues composent le corps ou le ventre du *muscle*, & les fibres tendineuses forment ses extrémités.

L'action du *muscle* consiste dans la contraction de son *ventre* qui rapproche les extrémités l'une de l'autre, & qui, en faisant ainsi mouvoir la partie où le muscle a son insertion, doit par une élévation plus marquée dans son milieu, donner extérieurement aux membres qu'ils couvrent des apparences différentes. Ainsi ces apparences sont décidées dans chaque action, dans chaque attitude, & par conséquent rien n'est arbitraire dans les formes qu'on doit leur donner.

L'artiste doit donc principalement prendre garde au *ventre* ou milieu du *muscle*, & se souvenir que le mouvement du *muscle* suit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'insertion, & qui sont comme autant de filers.

La *face*, par laquelle il seroit nécessaire de commencer, a une infinité de *muscles* dont les effets, plus sensibles que leurs formes ne sont apparentes, demanderoient une trop longue discussion. C'est leur jeu qui forme le caractère extérieur des passions.

*Première figure de l'écorché.*

La tête fait ses mouvemens par le moyen de dix paires de *muscles*.

Il est inutile de les nommer tous ; mais il faut connoître ceux qui sont remarquables dans les mouvemens du col , & l'on doit y distinguer le *sternoïde A.* il est ainsi nommé à cause de son origine & de son insertion : il vient du *sternum* , & va s'insérer à l'*os hyoïde* , qui est cet *os* de la gorge , dont l'apparence est fort marquée , lorsqu'on étend le col.

Le *massoïde B.* vient du *sternum* & d'une partie de la *clavicule* : il va s'insérer à une partie de l'*os* de la *tempe*.

Ces deux *muscles* n'étant pas bien gros , leur mouvement est peu sensible. Le premier sert au mouvement de l'*os hyoïde* , & le tire en bas ; l'autre tire la tête & la baisse en avant. On peut remarquer l'apparence de ces *muscles* qui font leurs fonctions dans l'attitude de la tête du Gladiateur.

Le trapèze *C.* , dont on ne voit qu'une partie , prend son origine de l'*occiput* ou du derrière de la tête , comme on le verra dans la *figure* deuxième , où sa forme , dont il tire son nom , est remarquable.

Ces *muscles* , dans plusieurs de leurs mouvemens , étant poussés par d'autres sur lesquels ils sont placés , il ne seroit pas hors de propos de pénétrer jusqu'à ces causes internes , & l'on découvreroit alors le *splénius* qui tire la tête en arrière , avec un autre qui est dessus & qui se nomme *complexus*. Ces *muscles* cachés contribuent à faire des masses ; & c'est celui qu'on nomme



le *releveur propre*, qui en partie forme cette pente qui est du cou à l'épaule.

Je ne fais qu'indiquer ici leurs noms, pour ne pas multiplier les *figures*, & j'en userai de même dans la suite pour ceux dont l'apparence ne peut avoir lieu dans les trois *figures*, qui n'offrent que les *muscles* qui se découvrent sous la peau.

Pour les mouvemens des bras, remarquons, 1<sup>o</sup>. que le bras est propre à cinq mouvemens; nous l'avançons, nous le retirons, nous l'abaïssons, nous l'élevons, & nous le faisons tourner en rond. Nous avançons le bras en dedans par le moyen du *pectoral deltoïde*, joint à quelques autres, savoir le *susépineux*, & le *coracobrachial*. Le *deltoïde D.* élève le bras. Le *pectoral E.* amène le bras vers les côtes; il prend son origine de presque tout le *sternum*, & de la sixième & septième, & quelquefois de la huitième côte; il va finir à l'os du bras, entre le *deltoïde* & le *biceps*.

(1) Le *biceps F.* fléchit l'avant-bras avec le *brachial*; il vient de l'emboîture de l'*omoplate* de part & d'autre, & va s'insérer au commencement du *radius*.

(2) Le *brachial G.* fléchit l'avant-bras avec le *biceps*. Il prend son origine à-peu - près au commencement de l'os du bras; il y est fortement attaché, & va s'insérer par dessus le *biceps* à la partie supérieure de l'os du coude.

(3) L'*extenseur* du coude *H.* désigne assez par son nom à quel usage il est employé.

(1) Voyez un des bras du Laocoon.

(2) Voyez l'autre bras du même Laocoon & celui du Gladiateur, qui est étendu.

(3) Voyez le bras du Laocoon, qui est baissé vers la terre & celui du Gladiateur qui est penché.

(4) Le *pronateur* du radius *I.* sert à tourner le bras du côté de la terre ; il vient de la tête interne de l'os du bras, & va s'insérer à la partie interne du *radius*.

(5) Le *supinateur* du radius *K.* sert à tourner le bras vers le ciel ; il vient de la partie inférieure du bras, & va dans la partie inférieure du *radius*.

Le *fléchisseur supérieur du carpe* *L.* vient de la tête interne de l'os du bras, & montant par dessus l'os du *radius*, il finit au premier os du *métacarpe*.

Le *fléchisseur inférieur du carpe* *M.* vient de la tête interne de l'os du bras, & va en descendant le long de l'os du coude finir au quatrième os du *métacarpe*.

Le *palmaire* *N.* vient de la tête de l'os du bras, & va dans la paume de la main se distribuer aux quatre doigts.

L'*extenseur supérieur du carpe* *O.* vient du dessous de la tête externe de l'os du bras, & se rend à quelques os du *métacarpe*.

L'*extenseur* du pouce *P.* est un *muscle* double, qui vient à-peu-près du milieu de l'avant-bras, & qui va s'insérer obliquement aux jointures du pouce : il n'est propre qu'à cette partie.

Venons aux cuisses, aux jambes & aux pieds.

Le *Membraneux* *Q.* ou *fascia lata*, vient de l'os des *isles*. Il est charnu dans son principe & finit par une membrane qui enveloppe tous les muscles qui couvrent

(4) Voyez l'autre bras du même, élevé vers le ciel, & celui du Gladiateur qui est étendu.

(5) *Nota.* Le lecteur pourra faire de lui-même l'application nécessaire des fonctions des muscles aux mouvemens des *figures* antiques représentées, puisque les lettres le guideront. Ainsi nous n'insisterons plus sur cette opération, qui exigeroit plus de détails que les bornes que l'on doit se prescrire dans ce Dictionnaire ne le comportent.

la cuisse & va finir sur ceux de la jambe ; ce muscle sert à tourner la jambe en dehors.

Le *vaste externe R.* vient du *grand trochanter*. Son *tendon* embrasse le genou. Il sert à étendre la jambe avec un autre muscle, appelé *crural*, le *vaste externe* est fort charnu auprès du genou.

Le *droit S.* a la même fonction que le précédent. Il vient de l'*os des isles*, & couvrant le *crural*, il s'étend le long de la cuisse entre les deux *vastes*, avec lesquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort *tendon*.

Le *courturier T.* fait tourner la jambe en dedans, l'amène sur l'autre en croisant, comme les tailleurs ont coutume de faire en travaillant. C'est de cet usage qu'il a pris son nom. Il vient de l'épine de l'*os des isles*, & va s'insérer obliquement à la partie intérieure de l'*os* de la jambe.

Le *triceps V.* vient de l'*os pubis* & de l'*os ischium*. Il va s'insérer au dedans de l'*os* de la cuisse, & sert à tourner la cuisse en dedans.

Le *gresle X.* sert à fléchir la jambe, & ne fait presque qu'une masse avec le *biceps*, & quelques autres qui seront marqués dans les *figures* suivantes.

Le *vaste interne Y.* vient du *grand trochanter* & embrasse le genou avec son *tendon*. Il est fort charnu auprès du genou, & sa fonction, ainsi que celle du *droit* & du *vaste externe*, est d'étendre la jambe.

Le *biceps* de la jambe *Z.* vient de l'*os ischium* & va s'insérer à la partie externe de la jambe ; il est charnu & a deux têtes comme celui du bras.

Le *jambier intérieur A 2.*

Le *géméau externe B 2.* se verra mieux dans la fi-



*gura* de l'écorché vue par derrière, & nous le désignerons dans les explications qui auront rapport à cette *figure*, ainsi que le *géméau interne*.

Le *péronier C 2.* vient du haut & du milieu de l'*os* appelé *péroné*. Il va sous le pied qu'il sert à étendre, conjointement avec les *géméaux*.

L'*extenseur des orteils D 2.* nous apprend par son nom l'usage auquel il est destiné.

Le *géméau interne E 2.* ainsi que le *solaire F 2.* se verront plus distinctement dans la *figure* deuxième. Ce dernier, ainsi nommé par opposition aux *géméaux*, sert à étendre le pied, conjointement avec ces derniers & le *plantaire*, auxquels il s'unit pour ne faire qu'un seul tendon. Il vient d'entre les deux têtes de l'*os* de la cuisse *G 2.*

Il reste encore à examiner dans la *figure* première le *muscle* droit *H 2.*, qui prend son origine à l'*os pubis*, & va s'insérer à côté du *cartilage Xiphoïde*. Il s'étend le long du ventre; il est divisé en quatre, & souvent en cinq parties, par de fortes interfections nerveuses, qui sont autant de bandes. Ces interfections ne sont pas tout-à-fait également distantes; mais il y en a toujours trois au-dessus du nombril, & des trois parties qu'elles y font, celle du milieu est la plus grande; pour l'interfection qui est près du nombril, la nature ne la présente pas toujours de même; quelquefois elle se fait voir au milieu du nombril, quelquefois un peu au-dessus, ou même encore plus élevée, & les deux premières situations que je viens de lui assigner, se remarquent plus ordinairement dans les antiques.

Le *grand dentelé P.* naît de toute la partie intérieure

de la base de l'*omoplate*, & va transversalement s'insérer aux huit côtes supérieures; il va quelquefois jusqu'à la neuvième. Ce *muscle* finit par une dentelure qui lui a fait prendre son nom. Ces dents sont au nombre de huit, dont quatre sont cachées sous le pectoral. Ce *muscle* se joint avec le *muscle* oblique externe K 2. par digitation; il sert à la respiration, (voyez la fig. du Laocoon) & se fait voir d'autant plus distinctement, que le corps agit avec plus de violence & se porte davantage du côté opposé. Dans les vieillards, dont la peau est moins adhérente au *muscle*, les dentelures sont moins marquées.

Voilà les *muscles* les plus intéressans de la figure vue de face. Nous allons passer à la figure vue par derrière

*Figure deuxième de l'écorché.*

Dans cette deuxième position de la figure, qu'en terme de peinture on nomme *écorché*, on distingue premièrement : le *trapèze* dont on ne pouvoit appercevoir qu'une très-petite partie à la lettre C. de la figure première. Il prend son origine de la base du crâne, de toutes les *vertèbres* du col, des neuf *épinés* supérieures des *vertèbres* du dos. Il va s'insérer le long de l'épine de l'*omoplate* jusqu'un peu au-dessous de la *clavicule*. Ce *muscle* sert à fortifier l'action de quelques autres qu'il couvre; il relève l'*omoplate* avec celui qu'on nomme le *releveur propre* : il la tire en arrière avec le *rhomboïde* & la baisse tout seul. Il contribue principalement, en passant par dessus la base de l'*omoplate*, à lui donner une certaine rondeur, qui dans l'Antinous antique, forme les graces de cette partie de la figure.

Le *deltoïde b.* dont j'ai déjà parlé dans l'explication de l'autre *figure*, se voit encore ici. Il est triangulaire; il prend son origine de toute l'épine de l'*omoplate*, de l'*acromion*, & de la moitié de la partie extérieure de la *clavicule*. Il pousse le bras un peu en avant & en arrière, selon la direction de ses fibres.

Le *sus-épineux c.* tire le bras en haut avec le *deltoïde*, & remplissant la cavité supérieure de l'*omoplate*, entre l'épine & la côte supérieure, ne fait souvent qu'une masse avec l'épine & une partie du trapèze. Il naît de la partie externe de la base de l'*omoplate*, depuis l'angle supérieur jusqu'à l'épine, & passant par dessous l'*acromion*, il va s'insérer à la partie supérieure & antérieure de l'os du bras, pour l'élever en haut.

Le *sous-épineux d.* fait mouvoir l'os du bras en bas, avec l'*abaisseur propre* & le *très-large*; il prend son origine de la partie externe de la base de l'*omoplate* qui se remarque depuis l'épine jusqu'à l'angle inférieur & va s'insérer à la partie supérieure & extérieure de l'os du bras.

L'*abaisseur propre e.* prend son origine de la côte inférieure de l'*omoplate*, & va s'insérer à l'os du bras avec le *très-large*, avec lequel il ne fait qu'un même tendon. Son nom indique son usage, qui est d'abaisser le bras.

Ces quatre derniers *muscles*, le *deltoïde*, le *sus-épineux*, le *sous-épineux*, & l'*abaisseur propre*, sont d'autant plus à remarquer pour les artistes, que cet endroit du corps est un des plus difficiles à imiter avec justesse. On peut, pour rapporter le jeu de ces *muscles* aux effets extérieurs, le remarquer sur la nature même, en observant les attitudes dans lesquelles ils



Ils agissent; ou, si l'on veut consulter l'antique, le gladiateur offrira la juste image de leurs mouvemens; mais ce qui seroit infiniment utile aux jeunes élèves, ce seroit de leur démontrer cette partie du bras sur l'écorché; ensuite de faire agir le modèle vivant, en le faisant passer successivement par tous les mouvemens qui se rencontrent, depuis l'abaissement du bras jusqu'à l'action de l'élévation où le Gladiateur a été composé. C'est ainsi qu'une instruction graduée, & une application des principes aux effets, suivie des preuves tirées des antiques, qui ont la réputation d'être les plus parfaits, donneroit infailliblement une connoissance approfondie & raisonnée.

Le *très large f.* vient de l'*os sacrum*, de la tête supérieure de l'*os des isles*, de toutes les *vertèbres des lombes*, & de 6 ou 7 *vertèbres inférieures du dos*. Il passe d'un côté, par dessus l'angle inférieur de l'*omoplate*, où il s'attache en passant, & va retrouver l'*os du bras*, en se joignant avec l'*abaisseur propre*. Il tire le bras en arrière & en bas obliquement du côté de son principe inférieur.

Une portion de l'*oblique externe g.* dont il a été question dans l'explication précédente à la lettre K2. Le *brachial h.* que nous avons expliqué à la lettre G. de la *fig.* précédente.

Une portion & l'origine du *long supinateur du radius i.* voyez la lettre k. de l'explication précédente.

L'*extenseur supérieur du carpe k.* Voyez la lettre o. de l'explication précédente.

l. L'*extenseur des doigts.*

m. L'*extenseur du pouce.*

n. L'*extenseur inférieur du carpe.*

Tome II.

V

Tous ces *muscles* portent dans leurs noms l'explication de leurs usages.

*o.* Le *fléchisseur inférieur* du carpe. Voyez la lettre *M.* de la première explication des *muscles*.

*p.* Portion d'un *fléchisseur* des doigts.

*q* & *r.* Les *extenseurs* du coude. Voyez la lettre *H.* de l'explication première.

*s.* L'os du coude appelé *olécrane*.

*t.* Le *grand fessier*. Il vient de l'os *sacrum*, & de la partie latérale & postérieure de l'os *des isles*. Il va s'insérer par ses filets obliques, quatre doigts au-dessous du *grand trochanter*. Il couvre le *petit fessier*, & une partie du moyen. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a trois fessiers, qui tous servent à étendre la cuisse. Le premier s'appelle le *grand fessier* à cause de son étendue désignée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5.

La différence des actions de ce *muscle* se peut remarquer sur le Gladiateur & l'Hercule : on pourra les voir aussi sur l'Antinoüs & le Méléagre antiques.

*u.* Portion du *second fessier*. Ce second est en partie caché sous le premier.

*x.* Portion du *membraneux*. Voyez la lettre *Q.* de la première explication.

*y.* Le *vaste externe*. Voyez pareillement la lettre *R.* de la première explication.

*z.* Le *biceps*. Voyez la lettre *Z.* de la première explication.

*ε.* Le *semi-nerveux*. Ce *muscle* vient du même lieu que le *biceps*. Il est long & rond ; son corps charnu va s'insérer au-dedans de la jambe, trois doigts au-dessous de l'articulation.

a 2. Le *demi-membraneux* accompagne le précédent à son origine & à son insertion.

b 2. Le *grefle* vient de la partie inférieure de l'*os pubis*. Il est large & délié à son origine : il va s'insérer avec les deux précédens.

Ces quatre *muscles* supérieurs de la cuisse, savoir le *biceps* z, le *demi-nerveux* &, le *demi-membraneux* a 2. le *grefle* b 2. fléchissent la jambe, & tous quatre ne sont presque qu'une masse.

c 2. Portion du *triceps*. Voyez la lettre V, explication première.

d 2. Portion du *muscle droit*. Voyez aussi la lettre S. de la première explication.

e 2. Portion du *coûturier*. Voyez la lettre T. de la première explication.

f 2. Portion du *crural*.

g 2. Lieu par où passe le plus gros *nerf* de tout le corps & la *veine poplitique*.

h 2. & i 2. Les *géméaux* ; l'un interne, marqué h 2., l'autre externe, marqué i 2. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'*os* de la cuisse & vont avec le *plantaire* & le *solaire* composer un même *tendon*, appelé le *tendon d'Achille*. Leur nom vient de leur forme semblable. Cependant celui qui est interne descend un peu plus bas que l'autre. Leur office est d'étendre le pied.

K 2. le *péronnier* vient du haut & du milieu de l'*os* appelé *péroné*. Car il est double d'origine, & d'insertion. Il s'en va sous le pied qu'il sert à étendre avec les *géméaux*.



*Figure troisième de l'écorché.*

Je ne mettrai ici que les renvois des chiffres de cette figure aux deux précédentes, à côté des noms & des chiffres qui servoient à la figure de l'écorché vue de profil, parce qu'il est aisé de sentir que les *muscles* qui se voient sous cet aspect, ont déjà paru en grande partie sous les deux autres.

*Fig. 1...Fig. 2.*

1 Le <i>maстоide</i> .....	B.
2 Portion du <i>trapèze</i> .....	C.....a.
3 <i>Deltοide</i> .....	D.....b.
4 Portion du <i>brachial</i> .....	G.....h.
5 <i>Biceps</i> .....	F.
6 & 6, les <i>extenseurs</i> du coude..	H.
7 L'union des deux <i>extenseurs</i> .	
8 Long <i>supinateur</i> du <i>radius</i> ...	K.....i.
9 <i>Extenseur supérieur</i> du <i>carpe</i> ..	Q.....k.
10 <i>Extenseur</i> des doigts. ....	.....l.
11 <i>Extenseur</i> du petit doigt.	
12 <i>Extenseur inférieur</i> du <i>carpe</i> ..	.....m.
13 <i>Fléchisseur inférieur</i> du <i>carpe</i> ..	M.....o.
14 <i>Palmaire</i> .....	N.
15 <i>Extenseur</i> du pouce.....	P.....n.
16 Rond <i>pronateur</i> du <i>radius</i> ..	I.
17 <i>Fléchisseur supérieur</i> du <i>carpe</i> ..	L.
18 <i>Sous-épineux</i> .....	.....d.
19 <i>Abaisseur propre</i> .....	.....e.
20 <i>Très-large</i> . ....	.....f.
21 <i>Grand dentelé</i> .....	I 2.
22 <i>Oblique externe</i> .....	K 2.

	<i>Fig. 1... Fig. 2.</i>
23 <i>Pectoral</i> .....	<i>E.</i>
24 Position du <i>couturier</i> .....	<i>T.....c2.</i>
25 <i>Membraneux</i> .....	<i>Q.....x.</i>
26 Portion du <i>droit</i> .....	<i>H2....d2.</i>
27 <i>Vaste externe</i> .....	<i>R.....y.</i>
28 <i>Biceps</i> .....	<i>Z.....z.</i>
29 <i>Demi-nerveux</i> .....	<i>.....&amp;.</i>
30 <i>Demi-membraneux</i> .....	<i>.....a2.</i>
31 <i>Cresle</i> ... ..	<i>X.....b2.</i>
32 & 32 deux portions du <i>triceps</i> .	<i>V.....c2.</i>
33 & 34 <i>géméaux externe &amp; interne</i> .....	<i>E2, B2, .h2, i2.</i>
35 L' <i>os de la jambe</i> .....	
36 Portion du <i>solaire</i> .....	<i>F2,</i>
37 Portion du <i>fléchisseur des orteils</i> .	
38 <i>Péronier</i> .....	<i>C2....k2.</i>
39 <i>Extenseur des orteils</i> .....	<i>D2.</i>
40 & 41 <i>malléoles internes &amp; externes</i> .	
42 <i>Grand fessier</i> .....	<i>.....s.</i>
43 <i>Grand trochanter</i> .	
44 Portion du <i>second fessier</i> ....	<i>.....u.</i>

*Fin de l'explication de la troisième figure  
de l'écorché.*

La figure, après avoir dévoilé au peintre les principes de la conformation intérieure par la démonstration des os, & les ressorts qui opèrent ses mouvemens par celle des muscles, a le droit d'exiger de l'artiste qu'il dé-

robe aux yeux des spectateurs dans les ouvrages qu'il compose, une partie des secrets qui viennent de lui être révélés. Une membrane souple & sensible qui voile & défend nos ressorts, est l'enveloppe, tout à la fois nécessaire & agréable, qui adoucit l'effet des *muscles*, & d'où naissent les graces des mouvemens. Plus le sculpteur & le peintre auront profondément étudié l'intérieur de la *figure*, plus ils doivent d'attention à ne pas se parer indiscrettement de leurs connoissances; plus ils doivent de soins à imiter l'adresse que la nature employe à cacher son mécanisme. L'extérieur de la *figure* est un objet d'étude d'autant plus essentiel à l'artiste, que c'est par cette voie principalement qu'il prétend aux succès; contours nobles & mâles, sans être grossiers ou exagérés, que notre imagination exige dans l'image des héros; ensemble doux, flexible & plein de graces, qui nous plaît & nous touche dans les femmes; incertitude de formes dont l'imperfection fait les agrémens de l'enfance; caractère délicat & svelte, qui, dans la jeunesse de l'un & de l'autre sexe, rend les articulations à-peu-près semblables: voilà les apparences charmantes sous lesquelles la nature; aussi agréable qu'elle est savante, cache ces os dont l'idée rappelle l'image de notre destruction, & ces *muscles* dont les développemens & la complication viennent peut-être d'effrayer le lecteur.

Les attitudes que font prendre à la *figure* humaine ses besoins, ses sensations, ses passions & les mouvemens involontaires qui l'agitent, diminuent ou augmentent les graces dont sa construction la rend susceptible. J'aurais pu ajouter la mode; car elle établit des conventions d'attitudes, de parures & de formes qui



contredisent souvent la nature , & qui , en la déguisant , égarent les artistes , dont le but est de l'imiter : mais ces réflexions que j'indique me conduiroient trop loin ; je me borne à exposer seulement les liaisons de cet article avec ceux qui en font la suite. Quelques remarques sur les attitudes trouveront leur place au mot *Grace*. Les caractères des *figures* suivant leur sexe , leur âge , leur condition , &c. entreront dans les divisions du mot *Proportion de figures*. On doit sentir que toutes ces choses y ont un rapport plus immédiat qu'au mot *figure*. Enfin , les expressions , les mouvemens extérieurs , ou du moins ce qui jusqu'à présent est connu sur cette matière , qui tient à tant de connoissances , seront la matière du mot *Passion* , regardé comme terme de peinture. ( *Article de M. WATELET.* )

**FIGURE** ( terme de sculpture. ) Ce mot s'emploie quelquefois comme synonyme de *statue*. L'Apollon du Belvédère est une *figure* divine. Quelquefois aussi ces deux expressions ne doivent pas être confondues. Le mot *statue* , venant du mot latin *stare* ( se tenir debout ) convient aux *figures* qui sont dans cette position : mais il ne convient pas à celles qui sont assises ou couchées. Ainsi l'Antinoüs est une statue , & le Gladiateur mourant une *figure*. On doit donner le nom de *statue* au Milon du Puget , & celui de *figure* au Milon de M. Falconet. Les personnages qui sont à genoux sur les anciens tombeaux , ou ceux qui y sont couchés sont des *figures*. Il semble donc que , dans la scrupuleuse régularité du langage , on peut donner le nom de *figures* aux statues , mais qu'on ne peut pas donner le nom de *statues* aux *figures*. ( *L.* )

**FIGURINE** (subst. fém.) On donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en sculpture, en fonte. Il reste plus de *figurines* antiques que de statues.

On voit dans le cabinet de M. Smeth, à Amsterdam, un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur. Il a été apporté de la Grèce. La comparaison avec d'autres bronzes antiques de la même proportion témoigne pour son antiquité. C'est un groupe de trois *figurines* qui représente le Laocoon & ses enfans. » La figure du » père, dit M. Falconet, est posée comme celle du » marbre antique, à l'exception des bras, des jambes » & de la tête qui ont des différences notables : pour » les deux enfans, ils sont absolument changés. Celui » du côté droit est tombé mort ou mourant sur la cuisse » du père ; & son dos qui se présente, produit une » masse large, un repos harmonieux, qui me paroît » l'emporter de beaucoup sur celui de Rome ; par sa » proportion il paroît du même âge. L'autre enfant peut » avoir quatre ans ; il est assis au bas & au côté gauche » du Laocoon, & par ses cris & ses efforts, il veut » se débarrasser du serpent qui l'enveloppe.

» Ce petit bronze est bien exécuté, c'est-à-dire, » autant que peut l'être une belle esquisse étudiée de » cette proportion. Il en résulte que les auteurs du » très-beau groupe de marbre n'ont pas choisi le mieux » possible pour l'exécuter, puisqu'assurément l'aspect » de cet enfant mort ou mourant est plus attendrissant » que celui du marbre ; ou qu'il y avoit un autre » groupe de Laocoon ; ou qu'un autre statuaire aura » dit : *Voici comme je le composerois, & je varirois » ainsi la poésie de mon sujet, en ne présentant pas*

» trois sujets de douleurs égales dans mes trois figures. Ce statuaire eût eu raison sans doute ; mais  
 » Agésander, Polydore, & Athénodore, pour ne pas  
 » avoir donné, peut-être, la meilleure idée possible,  
 » n'en ont pas moins produit dans l'art un chef-d'œuvre  
 » d'un ordre très-supérieur. Peut-être aussi les trois  
 » artistes avoient-ils fait chacun une esquisse, & se  
 » sont-ils déterminés en faveur de la composition qui  
 » remplissoit le mieux la niche ». (L.)

**FINESSE** (subst. fém.) On employe plus ordinairement dans le langage de l'art ce mot au pluriel qu'au singulier. On dit *des finesses de ton*, *des finesses de touche* ; on dit aussi *des passages fins*, *un trait & des contours fins*.

Ces manières de s'exprimer ont rapport à ce qu'on appelle en peinture le *précieux*, le terminé, enfin au soin que met l'artiste dans son travail, & à sa propriété dans l'exécution.

La *finesse* des passages & des tons demande qu'on employe les couleurs avec précaution, & qu'elles ne soient salies, ni par les objets extérieurs, ni par l'indécision ou par la *fatigue* du *faire*.

Cette *finesse* suppose aussi préalablement une étude méditée des effets de la couleur, de ceux de la lumière, de la valeur juste des tons, de leurs mélanges, de leurs dégradations, qui sont les bases de l'harmonie pittoresque.

Une main légère, une vue juste, un sentiment délicat déterminent & opèrent la *finesse* de la touche. Un peu trop forte, trop appuyée, trop indécise, elle ne mériteroit pas le nom de *fine*.



L'excellence du goût dans les autres arts libéraux , renferme l'idée de cette  *finesse* . Une pensée  *fine* , une tournure , une expression  *fines*  dans le discours , une harmonie  *fine*  dans la prose , dans les vers , dans la musique , sont l'équivalent de ce qu'est un caractère  *fin*  dans les détails & les profils d'un ouvrage d'architecture , ou dans les contours d'une belle statue. Cette perfection dépend d'un goût ou d'un tact très-délicat , qui , plus sensible , ou plus exercé , évalue plus précisément les rapports des parties , décompose , pour ainsi dire , les sensations , ou bien les divise avec justesse , parce qu'il en aperçoit toutes les nuances.

Cette  *finesse*  d'exécution dans la pratique des arts convient , & se trouve plus ordinairement dans les moindres genres ; comme on voit aussi les hommes les moins robustes & les âmes les moins fortes être souvent doués , par compensation , de certains agrémens , de certaines délicatesses , & d'une sensibilité d'organes particulière.

Le véritable mérite des grands talens & des grandes âmes est la force de sentiment , l'énergie de caractère. Enfin , les genres de peinture susceptibles de  *finesse* , sont destinés à flatter les sens ou l'esprit ; les grands genres , les  *grandes manières*  doivent émouvoir fortement & entraîner.

Les sociétés très-civilisées , disons amollies par le luxe , sont ordinairement douées de plus de  *finesse*  : elles sont plus sensibles à la délicatesse qu'à l'énergie.

La  *finesse*  enfin est , en quelque sorte , la perfection de la faiblesse , & ceci peut s'appliquer à tous les arts , aux hommes & peut-être aux nations.

Quand , dans les arts , le mot  *finesse*  se rapporte à l'ex-

pression, il prend alors le même sens que dans le langage ordinaire, lorsqu'il se rapporte à la physionomie. On ne dira donc pas que le peintre a *finement* saisi, rendu avec  *finesse* l'expression de la colère, de la crainte, de l'horreur; mais on dira qu'il a rendu *finement* une expression spirituelle, qu'il en a saisi toute la  *finesse*, qu'il l'a représentée avec  *finesse*.

Vos écueils, jeunes artistes, si vous êtes portés à la  *finesse* du  *faire* plus qu'à l'énergie, sont la  *maigreur*, le  *froid* & la diminution graduelle de votre talent. D'un autre côté, les avantages que vous pouvez tirer de la  *finesse*, sont la  *correction* du  *trait*, le  *précieux* des contours, le spirituel & la légèreté de la touche.

Une ligne sépare la louange que vous pouvez mériter de la critique à laquelle vous pouvez être exposés. La  *finesse* du pinceau est bien près d'être appelée foiblesse, comme le style  *fin* d'être appelé maniéré.

Ne renoncez pas cependant au mérite que vous pouvez trouver dans la  *finesse*, si vous vous sentez au-dessous de la  *force*; mais il ne faut pas vous laisser ignorer que le plus grand avantage dans les talens, ainsi que dans le monde, est pour la vigueur & l'énergie. Il est possible, dans les talens, que l'artiste vigoureux devienne  *fin*; il est impossible que de la  *finesse* on passe à la force: en tout genre, on descend plus facilement qu'on ne monte. ( *Article de M. WATELET.* )

FINIR, (verb. actif) terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Ce tableau est bien  *fini*. Ce peintre ne fait pas  *finir* ses ouvrages. Quelquefois le participe  *fini* se prend substantivement; on dit, ce tableau est d'un grand  *fini*, d'un  *fini* précieux.

Un tableau est  *fini*, quand il est parvenu au point

d'imiter la nature. Dans la peinture tout est mensonge jusqu'au *fini* ; ainsi un ouvrage est terminé quand il paroît l'être de la place où il doit être vu. Un tableau *fini*, parce qu'il doit être placé loin de l'œil du spectateur, ne seroit qu'une ébauche s'il devoit être vu de près. Ainsi, un ouvrage dont les objets sont d'une proportion colossale, & qui doit être placé à une fort grande distance de l'œil, est *fini* quand il semble l'être au spectateur placé à une distance convenable. Un plafond peint à fresque par grandes masses établies au premier coup, peut être aussi *fini*, relativement à son objet, qu'un petit tableau de Metz ou de Mieris.

On sent qu'un petit tableau qui doit être placé près de l'œil demande à être *fini*, parce que le spectateur s'appercevoit qu'on ne fait que lui indiquer ce qu'on s'engage à lui montrer. Mais il faut distinguer le *fini* du liché : le liché est froid, il est sec ; le *fini* n'exclut pas la chaleur, il l'exige même, puisque c'est en *finissant* que le peintre établit les touches fortes & mâles, & les vigueurs qui donnent la vie à un ouvrage de l'art. On peut dire que le liché, qui est confondu avec le *fini* par le vulgaire des amateurs, a précisément le défaut de n'être pas assez *fini*, puisqu'il y manque le dernier travail qui devoit animer l'ouvrage, & cacher la peine qu'il a donnée à l'auteur. Qu'on regarde de près un beau portrait de Latour, il semble que le peintre se jouoit avec ses pastels : mais ce jeu par lequel le savant artiste imprimoit à la toile la vie & la passion succédoit à une étude pénible & réfléchie, & c'étoit cette étude qui lui donnoit l'aisance de se jouer en assurant par les dernières touches le caractère des formes & des expressions.

Le *fini* excessif est contraire à ce que l'artiste se



propose. Son objet est d'imiter la nature, & ce *fini* l'éloigne de la justesse de cette imitation, parce qu'il lui fait perdre ce vague, cette incertitude, cette vapeur qu'offre la nature, & qui doit se trouver dans l'ouvrage de l'art.

C'est mentir contre la nature que de *finir* sèchement ce qui chez elle est moëleux, & froidement ce qu'elle anime de sa chaleur; c'est mentir contre la nature que de décider les objets plongés dans l'ombre comme ceux qui sont exposés à la lumière; c'est mentir contre la nature que de bien arrêter les formes des objets éloignés; c'est mentir contre la nature que de ne pas exprimer le vague que porte sur les objets la vapeur dont l'air est toujours plus ou moins chargé: & s'il faut absolument se permettre le mensonge, c'est pêcher contre l'art que de ne pas adopter la manière de mentir qui suppose le plus d'art, de suivre une manière froide qui contrarie à la fois & la chaleur qui doit être dans l'ame d'un véritable artiste, & la fin de l'art qui est d'échauffer le spectateur, & la nature qui n'est jamais froide.

On *finit* souvent bien mieux un ouvrage par des sacrifices & par des touches justes & savantes, que par les opérations lentes & difficiles d'une froide patience.

Comme les diverses parties d'un grand tableau sont à des distances fort différentes de l'œil du spectateur, elles ne demandent pas toutes le même *fini*. La partie inférieure, plus voisine de l'œil, doit être plus terminée que la partie supérieure.

Il y a des peintres, & sur-tout des peintres de portraits, qui *finissent* avec le soin le plus recherché les draperies & d'autres accessoires qu'ils peuvent tenir

tant qu'ils veulent sous leurs yeux, & qui terminent beaucoup moins les chairs, parce que les gens qui se font peindre n'ont pas la patience de poser comme des manequins. Ce défaut d'accord dans le *fini* pèche contre l'art & la nature.

On aime en général à voir des ouvrages dont l'auteur satisfait ses juges en leur montrant en quelque sorte plus qu'il n'a fait, où il égale l'effet du rendu précieux par des indications savantes, où au plaisir de voir une belle chose, se joint celui de voir une chose faite aisément, où un grand effet semble être produit par un petit nombre de moyens. On peut comparer les artistes qui ont ce talent aux écrivains qui offrent en quelque sorte au lecteur plus de pensées que de mots, & qui lui font naître encore plus de pensées qu'ils n'en ont écrites.

Cependant les facultés des artistes diffèrent aussi bien que le goût des amateurs. Il ne faut donc pas être exclusif, & ce seroit une injustice de refuser toute estime aux ouvrages qui plaisent sur-tout par la beauté du *fini*. Je dis beauté, car c'en est une, & elle a par conséquent droit de plaire; mais on ne sera pas injuste si l'on préfère la beauté qui semble créée, à celle qui paroît être le fruit d'un travail opiniâtre, & l'ouvrage du génie, ou même du talent facile, à celui de la patience. (Article de M. LEVESQUE)

## F L

FLATTER (verbe act.) se dit des peintres de portraits quand on suppose qu'ils font les représentations plus belles que les originaux. Ce peintre *flatte* toutes

les personnes qu'il peint ; les femmes aiment à être *flattées* dans leurs portraits.

Comme il n'est pas possible au peintre de donner à sa copie la vie dont l'original est animé, comme il n'est pas moins impossible qu'il n'affoiblisse pas en représentant une personne d'esprit cette expression vive & fine qui est plus belle que la beauté, ne lui est-il pas permis de chercher une compensation, en diminuant les défauts de quelques traits, sans nuire à ce qui doit faire reconnoître la personne représentée ? Le blâmera-t-on quand il ôte d'un côté, de chercher à donner quelque chose de l'autre ?

Quelquefois on appelle *flattés* des portraits vagues, dans lesquels aucun trait n'est accusé avec précision, & qui non-seulement ne ressemblent que très-imparfaitement à la personne qui s'est fait peindre, mais même à une figure animée. Loin d'être *flattés*, de tels portraits sont toujours fort au-dessous de la beauté de la nature, qui n'est réellement belle que parce qu'elle vit.

Il n'est point accordé à l'art de *flatter* une femme qui a de la grace & un homme qui a de l'esprit.

Faire de grands yeux sans expression, de petites bouches sans mouvement, un sourire sans finesse, des joues arrondies sans être belles, des fronts comme la mode veut qu'on les ait, abandonner enfin la nature pour des conventions passagères, tels sont les moyens grossiers qu'ont employés bien des peintres dans l'intention de *flatter*. Les gens du monde les appellent des *flatteurs*, & les artistes ne voyent en eux que des destructeurs des beautés de la nature.

Saisir, autant qu'il est possible à l'art, l'expression de la nature, en supprimer les petites formes qui ne



marquent que sa dégradation , en adoucir les défauts ; ce n'est pas *flatter* ; c'est connoître le devoir de l'artiste qui fait qu'il y a , même dans l'art de faire le portrait , quelque chose d'idéal.

L'ouvrier en peinture de portraits qui charge toutes les formes défectueuses de l'original , & le fait reconnoître de loin à ses défauts , est ce qu'on appelle souvent dans le monde un peintre qui ne *flatte* pas & qui attrappe les ressemblances : aux yeux des vrais connoisseurs , ses ouvrages ne ressemblent réellement à rien. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

FLEURS ( subst. fém. plur. ) peindre les *fleurs* , c'est entreprendre d'imiter l'un des plus agréables ouvrages de la nature. Elles semblent créées pour charmer tous les yeux ; mais c'est au peintre sur-tout qu'il appartient de rendre le plus digne hommage à leurs beautés. Dans les autres objets qui sont offerts aux regards de l'artiste , les teintes semblent moins pures , les gradations moins sensibles , les nuances plus confondues , les tons moins précieux. On ne peut guère comparer aux couleurs brillantes & variées des *fleurs* , que l'émail nuancé dont brillent certains oiseaux , certains papillons qu'on pourroit appeler des *fleurs* animées , comme on pourroit nommer un parterre de *fleurs* la palette de la nature.

Que cette palette a d'avantages sur celle du peintre ! Les teintes n'y sont point arrangées dans une gradation méthodique ; il n'est point pour les *fleurs* de couleurs ennemies. Toutes croissent ensemble sans se nuire & s'approchent sans se craindre. Le désordre même leur sied , & l'artiste qui les considère avec étonnement ,  
reconnoît

reconnoît combien l'art a besoin de secours , de méditation & d'efforts pour approcher des beautés qui ne content rien à la nature.

Cependant il s'encourage à un combat inégal , & les pinceaux à la main , il ose entreprendre d'imiter des perfections qui l'attachent encore plus qu'elles ne l'intimident. Amant de la beauté des fleurs , sa vive mais innocente passion lui fait espérer de rendre durables des charmes condamnés , comme tant d'autres , à ne briller quelques instans , que pour se flétrir & disparaître.

L'artiste entreprendra sans gloire cette conquête sur le temps & la destruction , s'il ne joint pas à l'intelligence de son art , à la délicatesse du goût , la perfection du *faire* le plus délicat. Il faut sur-tout qu'il passe la plus grande partie de sa vie à s'occuper de ses modèles ; mais plus heureux que la plupart des autres imitateurs , il ne trouve dans cette contemplation que des perfections différentes entr'elles , & toujours il trouve la grace & la beauté.

Quel genre de peinture jouit d'un tel avantage ? L'histoire est un mélange de faits dans lesquels les vices & les malheurs l'emportent sur le bonheur & la vertu. La nature champêtre offre plus de rochers & de sites incultes que de vallons fertiles & de paysages arcadiens. Vernet , dans ses riens tableaux , a plus souvent attaché son imagination à des tempêtes qu'à des calmes , à des naufrages qu'à des navigations heureuses. Les batailles sont bien plus exclusivement encore les images de la barbarie ; & l'étude du portrait ne présente que rarement pour modèles à ceux qui s'y consacrent ces graces ingénues que l'on compare aux

*fleurs*, & qui sont délicates & touchantes comme elles.

Que les peintres à qui ce genre est destiné se félicitent de leur partage ; mais ce choix d'occupation convient-il à tous ? On peut en douter, parce qu'il ne permet pas de médiocres succès. Lorsqu'on s'engage à peindre un des chefs-d'œuvre de la nature, on n'a pas imité, si l'image n'est parfaite. Il n'est point d'*à-peu-près* pour la grace ; ce qui n'est pas elle, n'est rien.

Il ne suffit pas de vouloir peindre les *fleurs* ; il faut être appelé à ce talent par des dispositions artistiques ; je dirai même par des qualités morales qui, sans être absolument indispensables, paroissent au moins avoir favorisé ceux des artistes de ce genre qui les ont possédées. En effet leur histoire ou leurs ouvrages font penser qu'au coup-d'œil le plus juste qui les rendoit dessinateurs précis & bons coloristes, à la patience infatigable des détails, à la propreté dans le travail qui conduit à la perfection du *faire*, devoient être unis en eux une douceur de caractère, une sérénité d'ame & une égalité d'humeur propre à rendre la précision toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre & légère. C'est ainsi qu'étoient doués, sans doute, les Séghers, les Vérendael, les Mignon, & ce Roëpel qui partageoit sa vie entre le plaisir de contempler les *fleurs* de son jardin & celui de les peindre, & ce Van-Huysum que j'ai eu le plaisir de voir & de connoître aux derniers termes d'une vieillesse prolongée, cultivant encore son talent & conservant toujours le calme de son ame & la fraîcheur de son coloris. C'est ainsi que marche sur ses pas un artiste qui, naturalisé dans notre école, ne nous permettra, dans son genre, de rien envier à la Hollande.



J'aurois dû ne pas oublier sans doute la célèbre Mérian, & je pourrois lui comparer encore une émule qui, dans une classe plus distinguée, entraînée par un penchant aussi vif, douée de talens & de graces, passe les plus doux instans de sa vie à cultiver des roses pour les peindre, & à chérir un art qu'elle fait aimer.

Après avoir parlé des artistes, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails qui conviennent à ceux qui veulent les imiter.

Lorsque les *fleurs* étoient regardées comme des objets absolument inanimés, on pouvoit se contenter, en les peignant, d'une imitation froide de leurs formes & de leurs couleurs. Mais aujourd'hui que ceux qui les observent ont surpris en elles des impressions presque intelligentes; aujourd'hui qu'on en voit quelques-unes fuir avec une sorte de pudeur la main indiscrette qui se hasarde à les toucher, d'autres se pencher pour s'imbiber des particules de l'air, ou faire briller leurs charmes à l'éclat du jour, ouvrir les beautés de leur sein à la lumière, les refermer tristement quand elle les abandonne, & charmer par le sommeil l'ennui de son absence; presque toutes enfin s'unir par des relations sympathiques, & n'être pas étrangères à quelques-unes des sensations que la nature accorde aux animaux: les *fleurs* exigent que les imitations qu'on en fait donnent une idée de mouvement, on oseroit presque dire d'une impression relative aux circonstances qui les modifient.

Au reste, l'imitation des *fleurs* peut être considérée sous deux aspects; sous l'un elle est étendue & appropriée à l'art pris dans son système le plus général; sous l'autre elle se renferme en elle-même sans se mêler

avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'histoire lorsqu'ils introduisent des *fleurs* dans leurs tableaux, & le second aux peintres de *fleurs* proprement dits.

Une manière large, & plus spirituelle que rendue, peut rappeler l'idée des *fleurs* sans faire d'elles un portrait détaillé & terminé. C'est ce procédé qui convient au peintre d'histoire & qu'il doit suivre, pour que la manière dont il traite les *fleurs* se rapproche de celle dont il a traité les autres objets de sa composition. Ce principe est fondé sur celui de l'unité, & sur les convenances réciproques du *faire* des différens objets dans un même tableau. On doit voir que tout y est traité d'une même main, pour un même objet, & dans un même principe. Des parties peintes avec les détails recherchés de Gérard Dow, ou telles que les traite ordinairement le peintre de portrait, manqueroient aussi bien de convenance dans un tableau d'histoire généralement peint d'une manière large, que des *fleurs* & des fruits qui y seroient représentés avec le terminé précieux de Van-Huysum. Le principe d'unité exige dans ce genre qu'un intérêt sentimental soit l'objet prédominant auquel tout autre objet se rapporte & est subordonné. Comme il ne seroit pas possible de rendre avec le détail & la précision qui conviennent au peintre de *fleurs* tous les objets que doit offrir une grande composition; il faut que ceux qui, se prêtant à une étude fixe & tranquille, seroient susceptibles d'être rendus avec le fini le plus précieux, se sacrifient pour ainsi dire, & se dévouent à n'être que rappelés à l'imagination, sans que leur perfection particulière l'emporte sur les objets de qui dépend l'intérêt principal. Ainsi le

Poussin , dans son tableau de l'empire de Flore , ne s'est pas avisé de rendre les *fleurs* dans la manière de Séghers.

Cette partie du système de l'art , connue & sentie par tous ceux qui le pratiquent avec supériorité & même seulement avec intelligence , est une de celles qu'il est le plus difficile de faire comprendre aux personnes qui n'ont que des connoissances superficielles de la peinture. Il est cependant un moyen de la mettre à portée de ceux qui ont du moins quelque connoissance des autres arts , & c'est en de semblables occasions qu'il est utile de les rapprocher. Qu'on se rappelle en effet quelques-unes des observations que j'ai présentées à l'article ACCESSOIRES ; on sentira que , dans un poëme , la description extrêmement soignée & curieusement détaillée d'un objet particulier peut passer pour un défaut , ou du moins pour une inconvenance , parce qu'elle arrête l'action , ou qu'elle détourne l'intérêt. Dans la musique , lorsqu'un air , quelque parfait qu'il soit , n'appartient qu'épisodiquement au fond du sujet , il est regardé comme un ornement ambitieux , & comme un véritable défaut , s'il attire trop exclusivement l'attention & s'il la détourne trop long-temps de l'objet principal. Dans l'architecture , une frise trop ornée , quoiqu'exécutée avec toute l'adresse dont l'art est capable , déplaît si elle n'est pas subordonnée à l'intention du mouvement , & au caractère général de l'édifice où elle est placée. Une des premières loix du goût , est donc de bien décider la place que doit occuper chacun des objets d'une composition , de les accorder entr'eux dans la manière de les traiter , & de subordonner ceux



qui doivent naturellement céder à l'objet qui doit tenir le premier rang.

Quant au spectateur qui ne veut entrer dans aucune connoissance raisonnée de l'art , si , par exemple , dans un tableau d'Europe enlevée par Jupiter caché sous la forme d'un taureau qu'elle a paré de *fleurs* , il ne s'attache qu'à desirer que les roses aient toute la fraîcheur qui leur est propre , que chaque feuille en soit rendue avec la plus scrupuleuse précision , & que même elle soit encore humectée par quelques gouttes de rosée , que servira de lui parler d'intérêt , d'unité , d'ensemble ? Il reviendra toujours à sa rose , comme le moucheron pour qui elle est tout dans l'univers.

Je ne prétends pas cependant lui ôter ce bonheur , je veux seulement qu'il en jouisse d'une manière plus convenable. C'est pour lui principalement que travaille le peintre aimable qui fait de la reine des *fleurs* l'objet principal d'une composition.

Au reste chacune des deux manières dont j'ai parlé a ses écueils. En effet , si le peintre du genre le plus noble , fier de sa prééminence , traite avec une sorte de dédain & d'un pinceau trop négligé des objets aussi précieux que les *fleurs* ; s'il croit les rappeler assez par des *d-peuprés* , des formes négligemment caractérisées , des teintes trop sacrifiées , cette hauteur déplacée nuira plus qu'on ne pense à son ouvrage. D'une autre part , le peintre soigneux qui veut rendre jusqu'aux plus petits détails de chaque *fleur* , de chaque feuille , de chaque fruit qu'il représente , & qui en fait successivement pour lui un objet principal , tandis qu'il ne doit y en avoir qu'un seul dans son ouvrage , risque d'être froid , & de manquer le succès qu'il desire.

On a vu plus d'une fois les peintres de *fleurs* prêter leur secours aux peintres d'un autre genre, même à des peintres d'histoire. Ces unions peuvent être avantageuses dans la peinture à ceux qui les forment, sur-tout s'ils ont doués de vrais talens, & s'ils possèdent les connoissances fondamentales de l'art. Car le peintre d'histoire se trouve alors comme forcé de terminer davantage, & le peintre de *fleurs* de mettre dans son *faire* plus de liberté & plus d'esprit. C'est ainsi que les hommes aimables, lians & doux acquèrent de l'énergie en fréquentant les hommes austères, & donnent à ceux-ci plus d'agrément & de flexibilité. C'est ainsi que les unions heureuses modifient les caractères & rendent plus parfaits ceux qui ont le bonheur de les former & d'en connoître les avantages.

Il est différens genres de perfections propres aux différentes manières de traiter chaque objet; mais il est aussi des défauts qui leur sont attachés. La sécheresse, le froid, la mollesse sont les écueils du peintre précieux; l'indécision des formes, celle des teintes, une touche trop prononcée, sont les défauts que doit craindre le peintre dont la manière est plus spirituelle & plus libre.

Desportes, Baptiste, Michel- Ange des Batailles, Mario de' Fiori ont atteint dans leurs beaux ouvrages la perfection de cette manière libre & savante. Van-Huysum a lutté contre la nature, ne se contentant pas de l'indiquer & voulant l'égaliser. Les premiers avec une touche fière, un pinceau mâle, un procédé prompt, ont su transmettre l'idée, plutôt qu'ils n'ont donné la représentation précise de la légèreté des *fleurs*, & des différentes substances dont sont composés les fruits;

Poël croit toucher la mollesse de la figue en sa maturité, les rugosités de l'écorce du melon, la fraîcheur de la pulpe, quoique tout cela ne soit, pour ainsi dire, que désigné. Van-Huyfum, avec moins de prestige & non moins d'art, offre effectivement le duvet de la pêche, le velouté fin & transparent de la rose, la limpidité d'une goutte d'eau, les masses presque imperceptibles d'un nid d'oiseau ; & dans l'incertitude où vous jette son charme magique, tantôt vous êtes tenté de porter la main sur l'imitation trompeuse, tantôt vous craignez de flétrir par le toucher le plus délicat une image si précieuse.

Jeunes artistes qui vous êtes consacrés à ce genre, si vous portez envie à la variété des autres genres qui semblent offrir la ressource d'un plus grand nombre d'objets, & les richesses d'accidens plus multipliés, si cette idée vous refroidit sur les bornes qui vous semblent prescrire, songez qu'elles sont plutôt celles de votre talent que de votre genre. Vous travailleriez tout votre vie avec la plus grande assiduité, sans pouvoir épuiser les combinaisons dans lesquelles vous vous êtes restreint, & il ne s'agit peut-être pour vous détromper & vous rendre le courage, que de vous en ouvrir les sources. (*Article de M. WATZLET.*)

FLOU. A considérer ce mot grammaticalement, on ne fait à quelle classe le rapporter. Il est adjectif dans cette façon de s'exprimer, il peint *flou* ; il semble être adjectif dans ces phrases, cela est *flou*, ce tableau est *flou* ; cependant il n'a pas de féminin & on ne peut dire, cette figure est *floue*. (L)

Il semble cependant que ce soit un vieux mot qui



vient de l'adjectif latin *fluidus* ; il exprime la douceur le goût moëlleux , rendre & suave qu'un peintre habile met dans son ouvrage. On trouve *floup* dans Villon , & Borel croit qu'il signifie *flouet* , c'est-à-dire *mollet* , *délicat*. Quoi qu'il en soit, peindre *flou* , c'est noyer les teintes avec légèreté , avec suavité , avec amour ; c'est le contraire de peindre durement & sèchement. (*Le Chevalier de Jaucourt* , dans l'*ancienne Encyclopédie*.)

Le mot *flou* n'a d'autre but que de désigner un certain caractère doux & un peu vague dans l'harmonie de la couleur d'un tableau. On ne peut dire autre chose à ceux qui n'ont pas un grand usage de la peinture , & qui ne s'occupent pas de la pratique de cet art , sinon que ce mot étant fort difficile à bien comprendre , il est à propos qu'ils n'en usent que bien rarement , pour ne pas l'employer mal - à - propos. Quant aux artistes , & sur-tout aux élèves , s'ils ont du penchant à peindre *flou* , ils ne doivent pas oublier que cette sorte de mérite est bien voisine d'un vice , & que s'ils ne remplissent pas bien précisément ce qu'on entend par *peindre flou* , ils tomberont dans un coloris indéterminé , & dans la mollesse du faire , & qu'en cherchant à plaire à la portion du public dans laquelle ne se trouvent pas leurs véritables juges , ils s'attireront la censure sévère de ceux qui ont le droit de prononcer sur leurs ouvrages. (*Article de M. WATELET*.)

FLOU , est un terme qui ne sort pas des ateliers , & n'est guère entendu que des gens de l'art. Il n'est pas synonyme du mot *fond* , quoiqu'il exprime un pinceau qui *fond* les couleurs & les *noye* les unes dans les autres. La différence entre ces deux mots est 1°. que le mot *flou* exprime l'excès du *fond*. 2°. Qu'il

suppose une grande légèreté de couleurs sur-tout dans les ombres. Ainsi, plusieurs peintres des différentes écoles d'Italie, les Allemands en général, & en France le Bourdon, Louis Boullogne, Carle Vanloo fondoient toutes leurs couleurs ; mais ce n'étoit ni avec cet excès, ni avec cette légèreté de tons dans les ombres qu'on pourroit exprimer par le mot *flou*. Carlo Dolce, & chez nous Alexandre Grimou, Raoux, &c. ont vraiment peint *flou*. Les Italiens rendent très-énergiquement ce genre de pinceau par le mot *sfumato* ; telle est la signification bien déterminée de ce qu'on entend par le mot *flou*.

Ce genre de peindre a beaucoup de partisans dans le public, parce qu'il rend la couleur lisse sans nulle touche, ni épaisseur de couleurs, & qu'il produit (comme ce public s'exprime) *une peinture bien douce*. Mais cet éloge assez mal fondé ne doit pas empêcher d'apprécier cette manière & de montrer ce qu'elle a de vicieux.

Ce *flou* si flatteur à l'œil n'est ordinairement que le fruit d'une pure habitude & jamais celui du savoir ni du sentiment. Il décele souvent au contraire l'ignorance qui l'adopte pour se cacher sous l'ombre d'une exécution aimable.

Le *flou* ou le *fondue* excessif dispense de rendre par la touche, dans les chairs, le sens des muscles, leurs mouvemens & leur nature diverse ; celles des femmes, des hommes, des enfans sont toutes exprimées par un pinceau *flou* avec le même sentiment, ou plutôt avec la même absence de sentiment. La sécheresse naturelle des métaux & leur piquante lumière ; le cassé des plis du taffetas, le moëlleux du velours, le fini du satin

la rondeur du drap, tout enfin est de la même exécution dans un tableau *flou*, & les objets n'y sont guère différenciés que par leurs couleurs & leurs formes encore mollement senties.

De tout ce que je viens d'exposer, on peut conclure que ce genre est la ressource des âmes froides, des dessinateurs médiocres, & doit être regardé comme une manière vicieuse toutes les fois qu'elle est générale & universellement employée dans un ouvrage. (*Article de M. ROBIN.*)

## F O

**FOIBLE.** (adj.) Ce mot ne se prend ordinairement dans un sens absolu qu'en parlant de l'effet & de la couleur. Ce tableau est *foible*, c'est-à-dire que la couleur en est peu piquante, que l'effet n'en est pas vigoureux.

Si l'on veut parler de quelque autre sorte de *foiblesse*, il faut la spécifier. Ce tableau est *foible* de dessin, *foible* de composition, *foible* d'expression.

Un tableau *foible* d'effet peut être écrasé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux. Il en est comme de ces hommes de mérite à qui la timidité permet à peine d'élever la voix dans la société; ils se voyent souvent préférer l'homme dont le plus grand mérite est celui de se faire valoir. (*Article de M. LEVESQUE.*)

**FOIBLESSE.** (subst. fém.) Ce mot a une signification précise dans les arts, qui demande à être expliquée. Ce seroit mal-à-propos qu'on l'emploieroit pour désigner ce qui est mauvais.

Un ouvrage à qui l'on reproche de la *foiblesse* peut



être celui d'un talent qui entre dans la route du grand ; mais qui n'est pas encore assez consommé pour avoir toute la pureté ou la fermeté qui caractérisent les ouvrages du premier mérite , ou bien la *foiblesse* est la marque de l'âge & se sent de sa caducité.

Pour exemple de la première signification du mot *foiblesse*, nous citerons le tableau de le Brun au Palais Royal fait , dit-on , à dix-huit ans ; il est plein de chaleur ; mais il montre le défaut d'acquis dans le dessin. Celui que le Poussin a fait pour les Capucins de Blois a de la mollesse , de la discordance , des incorrections ; mais il décèle par-tout le jeune talent.

Les quatre tableaux des saisons de ce célèbre artiste , qui sont de la collection du Roi ; la Madeleine de Mignard aux Théatins , ont de la mollesse & de la pesanteur , vices des artistes vieillards.

Tous ces tableaux sont *foibles*, non parce qu'ils sont faux , vrai caractère des mauvais tableaux , mais parce que les vérités y sont *foiblement* exprimées.

Ainsi , telle est la distinction d'un ouvrage de l'art qu'on nomme *mauvais*, d'avec celui qui est *foible*, que celui-ci peut partir d'un esprit juste qui entre dans la route de la beauté , ou qui ne peut plus s'y soutenir , au lieu qu'une mauvaise production est celle d'un esprit qui ne connoît le chemin du naturel dans aucune partie , & qui néanmoins exécute avec une hardiesse qui décèle le faux jugement & l'effronterie du charlatan. Les exemples de ces imposteurs ne sont rares ni en sculpture ni en peinture.

Les mots *foible* , *foiblement* , *foiblir* ne sont que des différences grammaticales de la *foiblesse* dont nous avons

cru nécessaire de donner le sens précis. (*Article de M. ROBIN.*)

FOND. (subst. masc.) Ce mot, en peinture, signifie *ou les derniers plans d'une composition, ou le champ qui entoure un objet peint.*

Ce dernier sens comprend les préparations sur lesquelles on ébauche un tableau, c'est-à-dire, l'apprêt ou les premières couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre ou la muraille sur laquelle on veut peindre.

Il me semble que les artistes laissent souvent à l'habitude, à l'exemple ou au hasard, à décider de la couleur sur laquelle ils commencent à ébaucher les ouvrages. Je crois cependant que cette partie de leur art, ainsi que plusieurs autres qui paroissent de médiocre conséquence, devrait être quelquefois l'objet de leurs recherches, de leurs épreuves & de leurs réflexions.

Il est vrai qu'il est des peintres difficiles, qui dans l'indécision de leur composition, qu'ils n'ont point assez réfléchi, couvrent plusieurs fois leurs ébauches, & substituent des masses claires à des masses sombres, en cherchant leur effet. Pour ces peintres, le premier apprêt ne peut devenir l'objet de leur combinaison; mais un peintre facile ou prudent, qui se feroit une loi de ne commencer un tableau qu'après une esquisse arrêtée, pourroit se décider sur le premier apprêt, pour rendre par son moyen ses masses claires plus brillantes, & pourroit, en ménageant sa couleur, leur donner un transparent qui serviroit à mieux imiter l'éclat de la lumière.

Rubens, cet artiste à la fois facile & profond, cet

homme de génie, qui a vu en grand la peinture, a su tirer parti du fond de ses tableaux & des glacis, & c'est aux artistes de cette classe que les pratiques même les plus dangereuses fournissent des ressources & des beautés. Il peignoit souvent sur des *fonds blancs* ; mais pour éviter l'inconvénient que peuvent avoir les *fonds* de cette couleur dans les grandes masses d'ombres, ne pourroit-on pas, d'après une esquisse bien arrêtée, faire préparer son *fond* par grandes masses blanches & brunes, & cette pratique ne vaudroit-elle pas mieux que celle de peindre sur des *fonds* gris, bruns ou rouges, qu'on regarde comme des *fonds* indifférens & qui en effet ne sont favorables ni aux masses claires, ni aux masses d'ombres ?

Mais en voilà assez pour les artistes intelligens, & trop pour ceux qui, esclaves de l'habitude, croient que ce qu'ils n'ont pas vu faire à leurs maîtres ne peut être bon.

Après avoir parlé de l'apprêt qui fait le principal *fond* général du tableau, je vais dire quelque chose du champ particulier sur lequel se trouvent les objets que renferme un tableau.

Ce qui distingue les objets les uns des autres, c'est l'opposition des nuances claires & obscures. Dans tous les objets qu'offre la nature, la nuance que présente le côté éclairé d'un corps, fait paroître celui qui est à côté plus teinté. La partie ombrée produit l'effet contraire. Sans cette loi de la nature, les objets confondus ensemble ne nous offriroient point ce que nous nommons le *trait*, qui est la ligne claire ou obscure, qui nous donne l'idée de leur forme.

Un flocon de neige, lorsque nous le distinguons



dans les airs, se détache en brun sur la teinte que la lumière répand dans le ciel : si ce même flocon passe devant un nuage obscur, il reparoît blanc, en raison de l'opposition du *fond* sur lequel il se trouve ; s'il s'interpose enfin vis-à-vis d'un mur noirci par le temps, il prend cette éclat dont nous ne devons l'idée générale qu'à la plus grande habitude que nous avons de voir la neige en opposition avec des objets qui relèvent sa blancheur. Une branche d'arbre, examinée avec soin, donnera une idée juste de cet effet. Souvent dans un court espace, elle se détachera plusieurs fois, alternativement en clair & en brun sur le *fond* ; ce sont ces variétés, qui prêtent leur secours au peintre, lorsqu'il veut chercher dans les oppositions des ressources pour l'harmonie.

Il reconnoitra, en examinant ce jeu des couleurs causé par les *fonds*, qu'il peut à son gré distinguer plus ou moins les objets par des combinaisons d'oppositions dont il peut absolument disposer. Il trouvera aussi, pour rendre son coloris plus brillant, que certaines couleurs se détruisent, tandis que d'autres se font valoir. L'incarnat devient pâle sur un *fond* rouge. Le rouge pâle paroît vif & ardent sur un *fond* jaune. La nature des *fonds* étant le plus souvent à la volonté de l'artiste, il est autorisé à choisir & à donner aux objets de ses premiers plans & aux draperies de ses figures principales, les *fonds* qui doivent leur être les plus favorables.

Cette réflexion conduit naturellement à parler de ce qu'on appelle *fonds*, lorsqu'on entend par-là les derniers plans d'une composition.

Les différentes modifications qu'on ajoute ordinaire-

ment à ce terme , lorsque l'on s'en sert dans ce sens , indiquent ce que l'artiste doit observer.

On dit d'un tableau de paysage , qui représente un si.e très-étendu , dans lequel une dégradation de plans insensible & multipliée se fait appercevoir , que le *fond* de ce tableau est un *fond vague*.

L'artiste qui peint l'étendue des mers , doit , par un *fond aérien* , faire sentir cette immensité de lieu dont la distance n'est pas désignée par des objets successifs. Un *fond agréable* est celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous souhaiterions nous trouver.

Un *fond* devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel & de l'instant du jour.

Il est *frais* , s'il représente le ton de l'air au matin ; il est *chaud* , si le coucher du soleil lui donne une couleur ardente.

Le *fond pittoresque* est celui dans lequel un choix ingénieux rassemble des objets favorables au peintre & agréable au spectateur.

Il faut dans certains sujets d'histoire des *fonds riches* : Ce choix convient à une partie des actions tirées de la fable ; à ceux que fournissent les histoires Asiatiques , aux triomphes , aux fêtes , &c.

La simplicité , l'austérité même , convient aux *fonds* des tableaux qui représentent les objets de notre culte. Il sont favorables aussi à la plupart des objets pathétiques. Rien ne doit détourner de l'intérêt qu'ils font naître ; c'est à l'ame qu'il faut parler principalement.

Cependant toutes ces qualités différentes , que la raison & le goût distinguent , sont renfermées dans celle-ci :

celle-ci : les *fonds* doivent être toujours convenables au sujet que l'on traite.

Voyez le mot *FABRIQUE*, dans l'explication duquel il y a plusieurs choses qui ont rapport au mot *fond*.  
(Article de M. WATELET.)

*FOND*. Ce terme a plusieurs acceptions en peinture.

On appelle *fond* la matière sur laquelle on fait le tableau : un *fond* de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, &c.

On nomme de même l'apprêt ou l'enduit *imprimé* sur ces matières. En ce sens, on dit un *fond* à l'huile, un *fond* à la colle, un *fond* blanc, gris, rouge, &c. Le mot *fond* alors est synonyme du mot *impression*.

Dire comment ces *fonds* ou *impressions* veulent être faits, quels sont les meilleurs, soit par rapport aux matières dont on doit les composer, soit eu égard à la teinte; quels ont été les usages des différentes écoles, quels sont ceux enfin qui conviennent aux différens sujets, aux divers genres, & à chaque espèce de peinture, ce sont des détails qui tiennent à la pratique, & seront mieux placés à l'article *impression*.

*Fond* pour la peinture propre au théâtre se dit quelquefois de la toile qui borne la scène & termine les coulisses.

Mais nous ne considérerons ici le mot *fond* que relativement à l'art de peindre. Sous cette acception on peut examiner le *fond* du tableau dans toutes les parties de l'art; savoir, par rapport à l'invention dans les compositions pittoresques & poétiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, & même dans l'expression. Suivons donc le mot *fond* sous tous ces points de vue.



Soit que le peintre doive représenter un sujet grave, tragique ou plaisant ; soit qu'il traite une scène renfermée ou en plein air ; soit qu'entre les parties du jour il choisisse le matin ou le soir ou la nuit ; dans quelque lieu, dans quelque siècle que ses figures doivent être supposées, le *fond* de son tableau peut contribuer à lui donner le caractère le plus convenable.

L'artiste raisonnable se reconnoît dans le choix du *fond*. Veut-il peindre des solitaires au milieu de leurs rochers, il ne montre que des pins ou des chênes ; le ciel même est coupé de nuages fouettés & de masses tranchantes. Les rosiers, les myrthes doivent meubler une campagne habitée par la Déesse des Amours ou par de tendres Bergères ; alors des nuages légers annoncent la pureté de l'air qu'on y respire. Si l'artiste établit son action près d'une ville assiégée, il faut que par-tout l'herbe ait été foulée aux pieds des chevaux : montrer sur ce théâtre de désastres des arbres sur pied, des plantes vertes & fraîches, des prairies émaillées, ce seroit une ineptie rebutante.

Un homme un peu instruit place Alexandre dans un temple orné des ordres de la Grèce, & Numa dans un lieu paré d'ornemens & de statues d'un genre étrusque ; les derniers Empereurs & nos premiers Rois habitoient l'architecture dégradée du bas empire, on doit les y placer ; & ceux du huitième ou dixième siècle habiteront des palais d'une architecture gothique. Enfin le *fond* doit contribuer, comme tout le reste de l'ouvrage, à soutenir le caractère du sujet.

..... *servetur ad inum*  
*Qualis ab incipit professus* . . .

Horace, *Art. Pott.*

Le peintre fera donc des *fonds* propres à ses acteurs avec autant d'exactitude & plus de recherche qu'on n'en met communément sur les théâtres.

Le *fond* n'est pas seulement ce qui se voit derrière les figures, ni le dernier plan de la composition; souvent il entrecoupe la scène & la devance, il anime le sujet, lui donne du repos, & en indique les plans.

Mais si par rapport à ce que la raison & la convenance exigent du peintre, les loix de l'art sont connues: si elles ont certaines limites, on n'en admet point pour la composition pittoresque. Comme dans toutes les parties de l'art, on ne peut à cet égard désigner le mieux possible, la tâche du peintre est de le faire sentir.

La théorie sur les *fonds* se borne à quelques principes généraux: par exemple, la composition du *fond* doit contraster avec les figures & les mettre en valeur; c'est-à-dire, que si le plan général de la disposition des figures est parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du fond soit circulaire ou triangulaire; & au contraire si le plan des figures est tourmenté, il faut que le *fond* du tableau se caractérise par la grandeur & la simplicité de son plan. Pour ce dernier précepte on peut citer comme exemple le martyre de Saint-Gervais de *le Sueur*, & la Pentecôte de *Blanchard*, & pour le premier le Sacrement de l'Ordre du *Poussin*, &c.

La même règle doit être observée pour les formes. La composition des figures présente-t-elle plusieurs mouvemens, comme le Lazare ressuscité, les vendeurs chassés du temple de Jouvenet, on en fait valoir les formes diverses, comme il l'a fait, par des *fonds*

grands & simples ; dans le repas chez le Pharisien , le même peintre anime le sujet par le *fond* , & multipliant ses plans , & les intervalles , il paroît multiplier les figures par les espaces.

Le même principe des contrastes a lieu par rapport aux effets. Le *fond* du tableau doit présenter de larges lumières & de grandes masses d'ombres , si la disposition des figures a exigé plusieurs foyers de lumière. Si au contraire les effets sont simples dans la composition des figures , alors on l'anime en multipliant les effets du *fond*. Le couronnement de Marie de Médicis , au Luxembourg , offre un exemple clair de ce principe. Rubens est un homme qu'on cite toujours avec avantage dans la composition pittoresque.

Souvent le *fond* détermine l'effet général de la scène. Du trou d'un rocher , de l'ouverture d'une croisée , ou de l'espace d'un entrecollonnement , sort le trait de lumière qui conduit l'œil du spectateur sur l'endroit où l'artiste veut porter le principal intérêt.

Le *fond* qui sert aux masses , sert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produisent les nuages , les teintes de l'architecture , celles des rideaux qui s'y joignent , les divers tons des arbres , tous ces objets formeront des moyens de faire saillir les objets , d'augmenter ou de diminuer leur valeur , suivant le choix qu'on fera de leur couleur & de leur degré de lumière.

Le *fond* fait encore valoir les objets , en présentant des masses ombrées au-dessus , ou à côté des masses claires , & réciproquement des masses claires devant , ou au-dessus des masses ombrées , de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuses



qui traversent toute l'étendue du tableau ni dans le sens perpendiculaire, ni dans le sens horizontal. Le jeu & le charme d'une composition pittoresque dépendent de l'emploi varié & contrasté des masses subordonnées à la masse générale.

C'est ici le lieu de parler du *fond* dans un portrait. Les gens peu instruits le regardent comme facile, sur-tout dans un buste; à ce propos, on peut rappeler le mot de Rubens à quelqu'un qui, dit-on, lui conseilloit de faire exécuter un *fond* par un élève: celui, répondit ce grand homme, à qui je confierois le *fond* à faire seroit d'abord en état de faire la tête; & en effet quel brillant, quelle saillie, quel mouvement, quelle puissance n'acquiert pas une tête peinte par un homme habile lorsqu'il lui a donné le *fond* qui lui convient! De Piles conseille d'y multiplier les teintes de couleurs. Il avoit observé de tels *fonds* dans quelques têtes de Rembrandt, & de cette pratique il faisoit un principe général. Cependant le seul cas où le *fond* admet une grande diversité de teintes, c'est lorsque la tête est faite dans ce genre de travail. Si au contraire le goût du coloris est simple dans la tête, le *fond* doit l'être aussi. Car s'il ne règne pas un grand rapport de coloris entre l'objet & son *fond*, il n'y a plus d'accord dans le portrait.

L'analogie est très-essentielle encore dans le style de l'exécution. Si, dans les figures, elle est nette, heurtée, fondue, qu'un pareil mécanisme ait lieu pour le *fond*.

Ce principe me conduit à examiner une question sur laquelle on a généralement trop tranché pour la négative; savoir si l'on peut raisonnablement faire

exécuter le *fond* de son tableau par une main étrangère. Il est certain que si l'artiste choisi pour faire un *fond*, par exemple, à un tableau d'histoire, lui donne une teinte arbitraire, & l'exécute d'une manière opposée à celles des figures, il vaudroit mieux que ce *fond* fût médiocrement fait par l'auteur du tableau ; mais si, comme M. Machy l'a fait dans quelques-uns des tableaux de Carle Vanloo, l'architecture est peinte d'une manœuvre & d'une teinte analogues à celles de l'ouvrage, alors nous tiendrons pour l'opinion contraire. Nous avons vu des *fonds* de paysages de Patel dans des tableaux de *le Sueur*, où des yeux bien exercés pouvoient seuls appercevoir la différence des mains qui avoient fait l'ouvrage.

Les routes de l'art des fonds que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs, semblent nous dispenser de nous arrêter long-tems sur ce qui tient à l'expression. Qui ne sentira pas d'après tous les rapports que nous venons d'établir entre les figures & le *fond* du tableau, que l'expression peut en être détruite, ou en devenir plus vive ? La disposition d'un riant bosquet, un *percé* de ciel frais ajoutera à la tendre passion de l'Aurore lorsqu'elle s'abandonne aux caresses de Céphale. Des plans très-simples, des masses énormes, des jours très-rares, ajouteront aux horreurs de la prison qui enferme le triste & innocent Joseph.

L'art des beaux *fonds* n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes ne sont pas ceux qui ont le mieux entendu le pittoresque. On voit peu de beaux *fonds* de Michel-Ange, du Dominiquin & même de Raphaël. Berrettini de Cortone,

Luca Giordano, Rubens, & chez nous Jouvenet, Detroy fils, &c. sont dans cette partie des modèles qu'on peut offrir aux jeunes artistes, & des exemples à citer aux amateurs qui veulent étudier & connoître les détails de la peinture. (*Article de M. ROBIN.*)

**FONDRE.** (verb. act.) *Fondre* les couleurs signifie les unir les unes avec les autres de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accomplisse comme insensiblement.

Cette opération par laquelle on mêle ensemble les parties de deux couleurs qui se touchent, se fait en promenant doucement la brosse de l'une à l'autre, jusqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avvoisinent rien de dur, rien qui blesse la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interposition de l'air, & sur-tout les reflets opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée.

Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un seul point qui se trouve directement frappé de la lumière & qui présente la couleur en quelque façon pure & dans tout son éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui dont je viens de parler, perdent de proche en proche des degrés imperceptibles de cette pureté & de cet éclat de la couleur locale; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre dont la couleur est différente, un mélange qu'occasionnent les rejaillissemens mutuels de rayons colorés, qui se font sans doute par l'effet de l'incidence rapide & continuelle de la lumière.

Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation & des mélanges si insensibles &



si doux, qu'il semble que toutes les teintes, tous les passages soient *fondus*, & pour ainsi dire amalgamés comme différens métaux qui se pénètrent par l'effet de la fusion.

Telle est la manière générale dont opère la nature. Les développemens, les substitutions de substances les unes aux autres, les accroissemens, les dépérissemens, la plupart des mouvemens & des révolutions qui ne sont pas trop accidentelles & convulsives sont tellement *fondues* que les points de tems & de distance qui les séparent trompent nos observations, & que les nuances de ces progressions échappent à la curiosité & à la perspicacité humaine.

Mais ces réflexions sont moins utiles aux jeunes artistes que quelques conseils qu'on peut leur répéter sur la *fonte* des couleurs.

Faites-vous un plaisir, vous dira l'artiste qui vous guide, d'observer & d'admirer cette *fonte* parfaite dont la nature colorée reçoit tout son charme, & dont elle vous présente sans cesse le modèle. C'est par de continuelles observations que vous apprendrez à discerner les différentes teintes dont chaque couleur est susceptible.

Vous vous appercevrez qu'elles sont innombrables & qu'elles ne peuvent se discerner sensiblement que par l'habitude de les observer.

Vous connoîtrez enfin que l'organe de la vue qui est la base de vos talens, peut recevoir un perfectionnement dont vous n'aviez pas l'idée, & dont les hommes qui croient avoir la vue la plus parfaite, sans l'avoir cependant employée à ces observations, ne se doutent pas.

Rien n'est si ordinaire aux hommes dont je parle que de penser qu'un vase blanc, par exemple, un beau

linge, une feuille de papier, sont d'un blanc à peu-près égal dans toute leur étendue. Qu'ils vous consultent & vous leur démontrerez, les pinceaux & les couleurs à la main, que pour imiter exactement ces objets, il faut que vous formiez cent nuances différentes, & que le blanc pur de votre palette ne peut & ne doit trouver place que dans quelques touches où il désigne le plus grand éclat que la lumière peut répandre sur une surface blanche.

Vous devez déduire de ces observations sur votre art ( & cette déduction, quelque étendue qu'elle paroisse, n'est pas inutile pour vous ) que vos sens, quelque parfaits que vous les donne la nature, sont, ainsi que votre esprit & votre intelligence, susceptibles d'un perfectionnement qui ne s'acquiert que par des soins & par l'habitude de les exercer.

Mais pour revenir aux sens, si vous aimez la musique ( car assez ordinairement les favoris de la peinture ne sont point étrangers aux autres arts, & le goût pour tous ceux qu'on nomme libéraux, peut être regardé comme un signe de vocation. ) Si vous aimez donc la musique, vous avez dû vous appercevoir combien l'ouïe acquiert de justesse, de sensibilité, de finesse, en s'exerçant à entendre attentivement les sons modulés pour apprécier leurs intervalles, leurs nuances & leurs dégradations.

Les sons, sous l'archet de Tartini & de ses élèves, se *fondoient*, pour ainsi dire, les uns dans les autres, comme les couleurs de la nature se *fondent* par l'effet du clair-obscur.

Cependant cette dégradation insensible n'est pas aussi usitée dans la musique que dans la peinture, ni si

absolue, puisqu'on procède dans l'art des sons par intervalles séparés sensiblement & qui doivent rester purs, sans pouvoir participer réellement l'un de l'autre : mais ces sons doivent le plus souvent être liés les uns aux autres par une espèce de *fonte* délicate qui fait une des perfections de l'exécution.

D'ailleurs on doit encore observer que la vue est plus continuellement exercée à l'effet des dégradations qui s'offrent sans cesse à elle, que l'ouïe, qui reçoit presque sans cesse des sons ou des bruits incohérens, & qui n'ont rien d'harmonique. Il y a une dégradation, plus fine peut-être, dans les inflexions de la parole, que dans celles de la musique, parce qu'on parle plus souvent qu'on ne chante. Les Orateurs, les Comédiens, les auteurs exercés à lire leurs ouvrages, en démêlent les nuances, comme le peintre celles qui établissent l'harmonie de leurs ouvrages par la *fonte* des couleurs.

Je n'ajouterai à tout ce que je viens de dire qu'une dernière observation.

Si vous *fondez* trop pour ressembler mieux à la nature, vous risquez de tomber dans la mollesse qu'elle n'a point ; car la nature offre dans l'ensemble de tous les objets une perfection inimitable : si vous ne *fondez* pas assez, vous pourrez, il est vrai, donner en apparence une certaine force à votre coloris ; mais il n'offrira pas cette douce & nécessaire harmonie que présente le tableau de la nature. (*Article de M. WATTEAU.*)

**FONTE.** (subst. fém.) Ce mot appartient, ainsi que le verbe *fondre*, à l'art du statuaire lorsque les



modèles de cet artiste doivent être exécutés en bronze. *Fondre* une statue. Un accident considérable a obligé de *fondre* à deux fois la statue équestre de Bordeaux. Les statues antiques sont d'une belle *fonte*. La *fonte* de la statue équestre de Bouchardon n'a pas été aussi heureuse qu'un tel chef-d'œuvre l'auroit fait desirer.

Pline, dans le 34<sup>e</sup> livre de son histoire de la nature, nous a fait connoître les plus beaux bronzes employés par les anciens, & leurs différens mélanges : il auroit été plus à desirer qu'il nous eût transmis les procédés des anciens dans la *fonte* des statues. Son silence, & celui de tous les auteurs Grecs & Romains, dont les écrits nous sont parvenus, a fait perdre un art que les modernes ont été obligés de créer de nouveau.

Mais si les procédés des anciens ont été perdus, plusieurs de leurs ouvrages en bronze ont été conservés, & rendent témoignage à leur habileté dans l'art de la *fonte*.

La *fonte* de la statue équestre & colossale de Marc-Aurele a été si heureuse, que les ciseleurs n'ont eu à réparer que les plates des jets & des évents : le reste est venu aussi pur que pouvoient l'être les cires de l'artiste. L'épaisseur de la *fonte* est par-tout égale, & ne surpasse pas celle d'un écu. Cet examen a été fait par Sandrart & par François Duquesnoy, si célèbre entre les sculpteurs, sous le nom de François Flamand.

A une lieue de la Haye, dans un village nommé Voorbourg, & qui, du tems des Romains, se nommoit *Forum Adriani*, a été découverte une statue antique, qu'on n'a pas encore fait les frais de déterrer, quoiqu'elle ne soit ensevelie que de huit pieds. Une

main de cette statue en étoit détachée; elle a été envoyée à Pétersbourg à M. Falconet; si elle étoit étendue, elle auroit un pied de long, ce qui suppose une figure de neuf pieds; elle n'a qu'une ligne d'épaisseur, & est de la plus belle *fonte*. Le Comte de Caylus possédoit un pied colossal de bronze antique, long de près de deux pieds, en comptant le talon qui manquoit; la *fonte* étoit de deux lignes d'épaisseur; c'est le double de celle de Marc-Aurele, & de la statue découverte à Voorbourg; mais c'est bien peu en comparaison de l'épaisseur que les modernes donnent à leurs *fontes*. D'ailleurs la *fonte* n'étoit peut-être pas d'une égale épaisseur dans toute la figure, & l'on pouvoit avoir donné plus de force au pied, parce que c'étoit une partie portante. Un grand nombre de bronzes antiques répandus en Europe, témoignent la même intelligence de la part des anciens fondeurs.

Les fondeurs modernes n'ont donc pas retrouvé toute la perfection de l'art antique, puisqu'ils ne savent *fondre* que très-épais. Comme les anciens exécutoient en bronze des colosses de cent & cent-vingt pieds de hauteur, ils avoient bien été obligés de trouver des moyens de rendre leurs *fontes* légères.

On desireroit savoir si les *fontes* de ces énormes ouvrages se faisoient d'un seul jet ou par assises: c'est encore un point sur lequel les anciens auteurs n'ont pas satisfait notre curiosité.

M. Falconet, à qui deux grandes *fontes*, qu'il a exécutées, & une autre dont il a été témoin, ont donné une grande expérience, est persuadé qu'il n'est rien moins qu'impossible de *fondre* d'un seul jet des colosses de plus de cent pieds. » Quand le modèle d'une

» statue qui doit être de bronze est fait, on pose au bas,  
» dit-il, un fort chassis de charpente qui sert à porter  
» le moule de plâtre; il sert également à le remon-  
» ter sur la place où doit être fondue la statue. Si par  
» derrière le modèle, que je suppose de cent pieds,  
» on élève d'à plomb ce même chassis, que le moule  
» s'y joigne dans toute sa hauteur, & qu'ensuite il  
» soit remonté sur le chassis posé horizontalement,  
» la hauteur ainsi disposée ne sera plus que de vingt-  
» cinq ou trente pieds, selon son épaisseur, ( je sup-  
» pose une figure pédestre ) & la longueur sera de  
» plus de cent pieds en y comprenant l'épaisseur du  
» moule. Comment faire parcourir au bronze cette  
» étendue? La difficulté ne seroit pas insurmontable.  
» On construiroit deux fourneaux, trois s'il le falloit;  
» le métal au même degré de fusion, les fourneaux  
» partiroient ensemble, & la statue seroit tout aussi  
» bien fondue que si elle n'avoit que vingt-cinq ou  
» trente pieds ». Les personnes qui n'ont pas même la  
plus légère idée des *fontes*, sentiront ce qu'on gagne-  
roit à cet égard en couchant le moule au lieu de le  
tenir debout.

On seroit tenté de croire que la plus ou moins grande  
épaisseur des *fontes* est indifférente pourvu qu'elles  
donnent une belle empreinte. Cependant on ne niera  
pas que ce ne soit un avantage d'épargner du métal  
& de diminuer les forces nécessaires pour remuer un  
colosse. Mais si un ouvrage colossal a des parties confi-  
dérables qui s'avancent sans avoir d'appui, il est alors  
bien essentiel que ces parties soient légères, puisque  
leur poids menaceroit le monument de sa chute. Dans  
la statue équestre & colossale de Pétersbourg, la ma-



chine entière n'a d'appui que les pieds de derrière du cheval ; il étoit donc très-essentiel que les parties antérieures du monument fussent tenues d'une grande légèreté. Cette nécessité a engagé l'artiste à ne pas suivre la pratique générale des modernes , & à donner au devant de la *fonte* une légèreté qui n'avoit été connue que des anciens.

Comme nos statuaires abandonnent à des ouvriers fondeurs le soin de jeter en bronze les ouvrages dont ils ont fait les modèles , il semble que l'article *fonte* devroit , dans l'Encyclopédie methodique , appartenir au *Dictionnaire des arts mécaniques*. Mais il appartient en esser au *Dictionnaire des Beaux-Arts*, parce qu'il est très-nécessaire que les statuaires sachent diriger leurs fondeurs , & parce qu'ils peuvent se trouver dans des circonstances qui les engagent à fondre eux-mêmes. Les anciens dirigeoient les *fontes* de leurs ouvrages ; Plin & Pausanias ne nous permettent pas d'en douter. Leur exemple fut suivi par la plupart des sculpteurs Italiens ; long-temps même les grands artistes de l'Italie furent à la fois sculpteurs , fondeurs , peintres & architectes. En France , Desjardins fonda lui-même le monument de la place des Victoires.

Si l'auteur de la statue équestre de Pétersbourg , M. Falconet , s'en étoit remis à la routine d'un fondeur , il se seroit vu contraint de renoncer à la composition de son ouvrage , puisqu'il n'auroit pu être exécuté dans toute l'épaisseur que les sculpteurs modernes donnent à leurs *fontes*.

Les détails de la *fonte* appartenant à la manœuvre des arts plutôt qu'à leur théorie , nous les renverrons au Dictionnaire destiné à traiter de la pratique ; mais

nous croyons devoir en donner au moins ici une idée légère aux lecteurs dont les procédés de cet art peuvent exciter la curiosité.

Il est nécessaire que l'atelier soit spacieux, puisqu'il doit contenir le fourneau & le moule qui recevra le métal en fusion : il faut d'ailleurs qu'un grand nombre d'ouvriers y puissent travailler à la fois sans se gêner mutuellement.

On ensevelit ordinairement le moule dans une fosse profonde; & comme on doit craindre l'inondation & même toute espèce d'humidité, on choisit pour la creuser un terrain élevé. Cependant, au lieu de creuser une fosse, on peut construire le fourneau de manière qu'il domine le moule. C'est ainsi qu'a été exécutée la *fonte* de la statue équestre de Girardon, & le terrain marécageux de Pétersbourg a obligé d'opérer de même pour la statue équestre de Pierre I. L'auteur de ce monument trouve de grands avantages dans ce procédé, & attribue l'usage de s'enterrer dans une fosse étroite & profonde à la routine des fondeurs d'artillerie.

La chauffe & le fourneau sont construits en briques. On choisit pour les parties les plus exposées à la grande ardeur du feu des briques qui soient difficiles à se vitrifier, & au lieu de les mâçonner avec du mortier, on les gâche avec la terre même dont sont faites ces briques. Après la construction du fourneau, on lui donne le recuit; ce qui se fait en le remplissant de briquillons, c'est-à-dire de briques cassées, & en faisant dans la chauffe un feu égal à celui qui sera employé pour la *fonte* du métal.

Cependant le statuaire a fait en plâtre le modèle de sa statue telle qu'elle doit être en bronze. La desti-

nation de ce modèle est d'être moulé pour fournir le creux qui sera rempli par la matière en fusion. On commence donc par le moule en plâtre, & tout ce qui est en relief dans le modèle est en creux dans le moule. Il peut être considéré comme un cachet qui, gravé en creux, donne en relief son empreinte sur la cire. Ce moule est construit par pièces détachées qui peuvent se séparer & se réunir; un fort châssis de bois de chêne lui sert de base. Pour que le plâtre du moule ne se colle pas à celui du modèle, on enduit celui-ci d'huile d'œillet, qu'on y applique au pinceau.

Le moule fini, & toutes les pièces exactement numérotées pour être facilement reconnues dans la suite, on les démonte.

Mais le bronze de la statue ne doit pas être massif; il ne doit avoir qu'une épaisseur déterminée, & il est même bon que cette épaisseur soit aussi légère qu'il est possible. Il faudra donc, avant de procéder à la fonte, établir un noyau qui remplisse la cavité du moule en laissant seulement entre lui & ce moule un vuide égal à l'épaisseur que doit avoir le bronze. C'est par le moyen de cires appliquées au moule de plâtre qu'on ménage ce vuide. Elles seront fondues quand le noyau & le second moule qui doit recevoir le métal, & qu'on appelle moule de potée, seront faits. Alors, par leur fusion, elles laisseront vuide la place que doit occuper le bronze.

On commence par enduire intérieurement d'huile commune les pièces du moule, comme on avoit enduit extérieurement le modèle. Ensuite on donne à cette même partie intérieure, ou creux du moule, plusieurs couches de cire fondue qu'on étale à l'aide d'un pinceau,

comme



comme si l'on peignoit. On multiplie ces couches jusqu'à ce qu'elles parviennent ensemble à l'épaisseur d'une ligne ou d'une ligne & demie. Il est vraisemblable que les anciens, dont les *fontes* étoient très-minces, s'en tenoient à ces couches au pinceau.

Mais comme les modernes ont la pratique de tenir leurs *fontes* très-épaisses, ils faut qu'ils ajoutent à ces premières couches une épaisseur égale à celle qu'ils veulent donner au bronze. Ils y parviennent en recouvrant les couches appliquées au pinceau de tablettes de cire amollies dans l'eau chaude, qu'ils pétrissent & qu'ils introduisent dans le moule avec les doigts, en sorte qu'elles ne fassent qu'un corps avec les premières couches.

Avant de rétablir le moule garni de ses cires pour y couler le noyau, il faut préparer à ce noyau un soutien qui en embrasse toutes les parties. C'est ce qu'on appelle une armature ; on la compose de fer, parce qu'elle doit avoir la force de résister aux efforts du métal en fusion, & à la plus grande chaleur. Le plus grand nombre des pièces de cette armature doit se supprimer dans la suite, ainsi que le noyau lui-même, quand la *fonte* sera terminée. Elles doivent donc être solides, & en même-temps disposées de manière à se détacher aisément les unes des autres. Quelques pièces cependant doivent rester pour soutenir la statue sur sa base dans laquelle elles seront scellées. Ces pièces passent dans les jambes de la figure, si c'est une statue pédestre ; & , si c'est une statue équestre, elles passent dans celles des jambes du cheval qui posent sur la base. Il faut en ces parties que la forme des fers & celle des cires qui seront remplacées par le bronze soient tellement com-

binées que le bronze embrasse étroitement le fer , & que celui-ci ne puisse ni vaciller , ni monter , ni descendre.

Quand l'armature est établie , on remonte le moule garni de ses cires , & ce moule enveloppe l'armature.

Il reste à couler le noyau qui doit remplir exactement toute la cavité du moule : on se sert d'un mélange de plâtre & de brique pulvérisé ; on réduit cette substance en une pâte liquide , & on la coule par les ouvertures qui ont été ménagées à dessein dans le moule.

Quand le noyau est bien sec , on démonte le moule , & les cires restent collées au noyau. Mais il ne peut se faire qu'elles n'aient absolument éprouvé aucun dérangement , aucun affaissement ; il faut d'ailleurs nettoyer les coutures qu'y ont laissées les différentes pièces du moule. L'artiste les répare & les rend telles que doit être son ouvrage en bronze. C'est le dernier moment où il puisse encore se corriger , donner à son travail des finesse qu'il aura pu négliger sur le modèle , & même , s'il est nécessaire , faire des changemens aux principales formes autant que peut le permettre le squelette de fer qui compose l'armature. On prétend que Girardon a fait , sur les cires , des changemens considérables à sa statue équestre de la place Vendôme.

Il faudra que les cires soient renfermées dans un moule épais & solide qui prenne intérieurement toutes leurs formes , pour les donner ensuite au bronze qui les doit remplacer : mais il est nécessaire de ménager des canaux qui verseront le bronze liquide dans le creux qu'aura opéré la fonte des cires , & d'autres canaux pour donner l'issue à l'air déplacé par le métal. Les premiers se nomment des jets , & les seconds des évens. Pour que ces différens canaux se trouvent dans

le moule lorsqu'il sera construit, il faut commencer par les faire en cire. On les place à quelques pouces de l'ouvrage, & on les y joint par des liens de cire qui deviendront eux-mêmes des canaux quand toutes les cires seront fondues.

Ce travail terminé, on procède à l'enveloppe des cires, qui, après leur écoulement, produira un creux entre elle-même & le noyau, creux qui doit être entièrement rempli de bronze si la fonte a un plein succès.

On choisit pour faire cette enveloppe un mélange de terre, de fiente de cheval, de creusets blancs bien pulvérisés, & de poils de vache. On appelle cette composition *potée*, & le moule qu'on en fait se nomme moule de potée. La potée doit être si bien broyée & tamisée qu'elle devienne liante comme les couleurs des peintres. Le premier usage qu'on en fait est de l'étendre au pinceau sur toute la surface des cires. On multiplie ces couches jusqu'à l'épaisseur de dix lignes, en observant de n'appliquer une nouvelle couche que lorsque la précédente est parfaitement sèche.

Ensuite on enveloppe le tout de gâteaux de potée faits & posés en forme de briques, & on remplit de potée molle les interstices que ces gâteaux laissent entr'eux & ceux qui les séparent de l'ouvrage couvert lui-même de potée appliquée au pinceau. On donne à ce moule une épaisseur considérable sur-tout par le bas, & on le fortifie de bandages de fer.

Il reste à fondre les cires auxquelles on a ménagé des conduits d'écoulement qu'on garnit de tuyaux de cuivre, & à recuire le moule de potée. Cette opération exige que l'on construise un âtre, des galeries, &c.



dont la description conviendra mieux au Dictionnaire de pratique. Il suffit de savoir que le feu , d'abord ménagé , doit être poussé graduellement jusqu'à son ardeur la plus violente. Pour une *fonte* colossale , il ne dure pas moins de trois semaines , & , quand il est éteint , le moule n'est pas moins de quinze jours à se refroidir.

C'est alors qu'après avoir bouché les canaux qui donnoient l'écoulement aux cires, on revêt le moule d'un enduit de plâtre qu'on appelle chemise & qu'on procède à son enterrage. En effet, quelque solidité qu'il ait par lui-même & par ses liens, il opposeroit encore une trop foible résistance aux efforts terribles du bronze en fusion s'il n'étoit pas enterré. On emploie pour cet enterrage de la terre fine que l'on foule jusqu'à ce qu'elle forme une masse solide. Il ne paroît plus de tout le moule que les sommités ou bouches des jets & des évens.

C'est alors ordinairement que l'on construit le bassin qui doit recevoir le métal liquide à la sortie du fourneau & le porter dans les bouches des jets. Ce bassin se nomme *écheno* ; le fond & les parapets en sont construits de briques maçonnées avec de la terre à four. M. Falconet, dans sa seconde *fonte*, a trouvé plus avantageux de faire construire l'écheno avec le moule ; il étoit contenu par les mêmes liens de fer & renfermé dans la même cage.

Il ne reste plus qu'à fondre le métal , & à le faire écouler dans l'écheno, d'où il sera conduit aux différens jets. Cette opération exige des précautions, des soins , des détails qui se trouveront dans le Dictionnaire de pratique.

Quand le bronze est refroidi , quand on l'a dégagé de l'enterrage & du moule , il se présente tel que doit rester la statue si la *fonte* a eu un succès accompli ; mais il est encore embarrassé d'une forêt de cylindres de bronze , parce que le métal liquide a rempli tous les jets & tous les évens , & s'y est consolidé. Il faut scier ces cylindres & accorder avec le reste de la *fonte* les places qu'ils occupoient.

Si la *fonte* n'avoit absolument aucun défaut , il ne resteroit plus qu'à vuidier le bronze du noyau qu'il contient , & de toutes les pièces de l'armature qui sont devenues inutiles ; mais ce succès est bien rare. On éprouve presque toujours quelques accidens qui doivent être réparés par le travail des ciseleurs , & même quelquefois par de petites *fontes* faites sur place.

Cet article n'est pas assez détaillé pour apprendre à fondre des colosses ; mais il l'est assez pour satisfaire les lecteurs qui veulent savoir comment s'opèrent ces *fontes*. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

FORCE & FORT. *Force* , *fort* , noble , grand , fier , sont des termes absolument figurés dans le langage de l'art , & dont le sens est , par cette raison , toujours un peu vague.

Il est un certain nombre de ces termes qui s'employent avec des significations à-peu-près analogues dans tous les arts libéraux ; cependant les diverses natures de ces arts , soit relativement à leur théorie , soit relativement à leur mécanisme , mêlent à ces significations des différences propres à égarer ceux qui pensent les bien comprendre , & qui s'en servent en comparant les arts les uns aux autres.

A l'égard de celui qui est le sujet de cet article , on dit : *Ce discours a de la force , des vers forts , une musique forte , une figure dessinée fortement , un tableau fort de couleur , des ombres fortes , une touche forte.*

Toutes ces manières de s'exprimer ont rapport à l'énergie , & l'énergie appartient à l'ame ; non-seulement on ne l'acquiert point , lorsqu'on n'en a pas le germe , mais on la perd , si l'on n'est pas sur ses gardes dans l'exercice de l'art , ainsi qu'on perd son caractère dans l'habitude de la société ; cependant , dans un grand nombre de circonstances , on regrette d'en manquer. Il est donc à propos de dire à la jeunesse en général :

« Le desir de paroître avoir de la *force* ne suffit pas » pour vous donner de la *vigueur* & de l'énergie ». Et aux artistes en particulier : « Ne pensez pas qu'un » *ensemble lourd* , une *figure musclée avec affectation* » représente Hercule. Il faut que la figure de ce héros » fasse penser que sa *force* est plus encore dans son ame » que dans sa *charpente* & ses formes ».

La *force* de la touche ne consiste pas non plus dans son *apparence très-prononcée* , mais il faut qu'elle soit *prononcée* sur-tout dans sa juste place.

Le *coloris* à son tour n'est pas *fort* pour être *outré* ; mais il a toute la *vigueur* qui lui convient , lorsqu'il approche de celui que présente la nature & qu'il est *accordé* suivant une juste *harmonie*.

Les ombres noires ne sont pas des *ombres fortes* ; ce sont des taches obscures & déplaisantes.

La véritable *force* dans la peinture est donc la vérité de l'imitation sentie & exprimée par un artiste qui a une ame vigoureuse ; ce n'est pas votre *force* que vous



devez représenter , mais la vigueur de la nature , qui a toujours celle qui convient aux circonstances & qui vous la communique libéralement , lorsque vous avez ce qu'il faut pour la sentir & pour la rendre. (*Article de M. WATELET.*)

*FORCE* (subst. fém.) se dit de l'effet & de la couleur. Un tableau a de la *force*, s'il est coloré de manière que son effet reste encore vigoureux lors même qu'on le réduit au simple clair-obscur. La *force* peut être due au ton auquel le tableau est poussé; elle peut être due à la distribution des masses opposées entr'elles. Cette dernière partie de l'art doit même toujours nécessairement contribuer à la *force*; car le ton ne la produiroit pas seul sans le secours des oppositions. Poussiez autant qu'il sera possible les bruns de votre tableau; il ne sera que noir & n'aura pas de *force* si ces bruns ne sont pas opposés à des clairs. Le tableau de la galerie du Luxembourg dans lequel Rubens a représenté le Temps qui enlève la Vérité, doit sa vigueur aux oppositions que l'artiste a ménagées. « La vivacité des tons dont » la figure de la Vérité est peinte, dit M. Dandré- » Bardon, la finesse de tous leurs passages, la douceur » des demi-teintes & des ombres même dont ils sont accompagnés, relevent la couleur locale de la figure » du Temps. Tour-à-tour l'ardeur du coloris, la solidité » des demi-teintes, la vigueur des bruns, qui servent » à l'arrondissement du corps du vieillard, rendent » éblouissante la fraîcheur de la Vérité qui est dans » le printemps de l'âge ».

Le même Professeur indique à l'artiste différens stratagèmes qui peuvent contribuer beaucoup à la *force*

de ses ouvrages. « Qu'il assaisonne , dit-il , par l'assortissement du linge le plus clair, le ton d'une chair colorée ; qu'il relève par l'association d'une étoffe brune l'éclat d'une carnation fraîche & lumineuse , ou qu'il détache sur un fond tout brillant des rayons du soleil , les objets recouverts de l'ombre la plus frappante. L'harmonie gagne infiniment à ces li- cences : il ne s'agit que d'en faire usage à propos , de les placer judicieusement, de les balancer de manière que la douceur & l'équilibre des tons ne soient , pour ainsi dire , altérés que pour emprunter de cette altération plus de valeur & plus d'éclat ».

Quelque soit d'ailleurs le mérite d'un tableau , il n'aura pas tout le succès auquel l'artiste doit aspirer , s'il manque de *force*. Un tableau peut être fin de tons , élégant de dessin , bien entendu de composition ; s'il n'a pas de *force* , il sera peu remarqué. C'est la *force* qui appelle le spectateur , & qui l'avertit de loin qu'un tableau mérite ses regards. Le peintre perdra donc un grand nombre de spectateurs , & peut-être d'admirateurs , s'il n'a pas l'art de les appeler par la *force*. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

**FORCÉ** ( *adjeçt.* ) se prend dans le même sens qu'exagéré. Cependant il peut y avoir une exagération louable & même nécessaire ; mais le mot *forcé* est toujours pris en mauvaise part. Un ouvrage de l'art ne doit être *forcé* ni de dessin , ni de mouvement , ni de ton , ni d'expression. ( *L.* )

**FORME**. ( *subst. fém.* ) La *forme* des objets est ce qui les distingue principalement les uns des autres à la vue & au tact.

Une des études principales du peintre est d'observer & de s'exercer à imiter les *formes* extérieures de tous les objets visibles.

Ces *formes* ne sont apparentes que par l'effet de la lumière & des couleurs, & elles sont sujettes aux altérations que leur occasionne ce qu'on appelle l'effet perspectif. Il en résulte des erreurs, qui sont des vérités d'imitation, & c'est une des raisons pour lesquelles l'artiste doit connoître & avoir présens à l'esprit, en peignant l'apparence des objets, leur nature propre, leurs accidens, & entr'autres ceux qui ont rapport à leur surface; car la peinture, indépendamment des figures & de la couleur, a des ressources & des moyens d'exprimer qui consistent dans la manière même d'appliquer les couleurs, *de prononcer la touche*, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire*, & c'est par ces moyens qu'il fait passer le plus souvent à l'esprit de celui qui voit ses ouvrages, l'idée juste des substances que la couleur & la figure même n'indiqueroient que foiblement. J'ai traité de cet objet au mot *caractère*; j'ajouterai seulement ici que les connoissances plus ou moins approfondies dont je viens de parler, sont aussi nécessaires dans l'art d'écrire, que dans celui de peindre; car l'auteur qui parle d'un objet dont il ne connoît que le nom, ou dont il n'a qu'une idée infiniment vague, est privé de l'avantage de s'exprimer d'une manière que j'appellerai *caractéristique*, & le choix de certains termes contribue infiniment à faire passer à l'esprit du lecteur une idée plus ou moins juste & précise de ce dont on parle. Je ne crois pas devoir donner ici plus d'étendue à ce rapprochement, & je me contenterai de rappeler que le peu de précision



dans les *formes* est un défaut sensiblement essentiel pour l'artiste , parce que l'apparence visible & palpable est un des objets fondamentaux de son art.

Dans la peinture , une figure dont le trait a quelque chose d'indécis , s'offre trop long-temps aux yeux pour que ce défaut échappe à celui qui la regarde. Elle arrête même le regard , parce qu'il n'est pas satisfait ; car on cherche à se rendre compte des *formes* dans lesquelles on trouve à désirer. Ainsi ce défaut sollicite , pour ainsi-dire , les juges de l'artiste à le condamner.

Jeunes élèves , ce défaut qui , négligé , devient une habitude incorrigible , naît ou de ce que vous n'arrêtez pas d'une manière fixe & avec une attention assez active & intelligente , vos yeux sur les objets que vous regardez ( & rien n'est si commun malheureusement , au moral comme au physique ) ou de ce que votre esprit & votre main n'ont pas assez bien établi entr'eux cette correspondance fine , prompte & fidèle , qui vous est indispensable , ou de ce qu'enfin vous ne réunissez pas dans votre esprit , lorsque vous dessinez ou peignez , les idées principales & caractéristiques des substances que vous représentez. Ne représentez donc rien que vous n'en soyez entièrement occupés & pleins. *Faites ce que vous faites ; peignez ce que vous peignez* , & dans tous les succès que vous désirerez , rappelez-vous cette maxime qui , si elle étoit universellement suivie , en rendroit bien d'autres inutiles.

Je dois ajouter , en terminant cet article que , lorsqu'on loue les ouvrages de l'art ou qu'on dispute sur sa théorie , on employe souvent ces termes : *belles formes* , *beauté des formes*. Ces expressions ont rapport ou au sentiment particulier de celui qui s'en sert , ou

aux idées que j'ai cherché à développer aux mots *Beauté*, *Beauté idéale* & *Grace*; ainsi je n'entrerais ici dans aucune autre explication. Je dirai seulement que les belles *formes* ont toujours pour base les proportions, les dimensions & les justes convenances; mais que leur perfection est un chef-d'œuvre peu commun de la nature, comme le talent de les sentir, de les concevoir & de les rendre, est un don admirable & rare. (*Article de M. WATELET.*)

**FOUGUE** (subst. fém.) vient du mot latin, ou plutôt du mot italien *fuga*. Dans les instans de *fougue*, les idées semblent s'échapper & fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en musique a la même origine.

La *fougue* est une qualité plus dangereuse qu'utile dans les lettres & dans les arts. Si l'homme qui, dans la *fougue* de son imagination, produit une surabondance d'idées, pouvoit ensuite les examiner de sang-froid, adopter les unes, rejeter les autres, donner à celles qui méritent d'être conservées toute la perfection dont elles sont susceptibles, sans doute il tireroit de grandes richesses de ses fougueuses conceptions. Mais ce sang-froid lui manque. Il produit en quelque sorte à son insu, & ce qu'il a produit, il ne sait pas le juger. Ou il est sur le trépied, ou il n'est rien. Ses instans de *fougue* sont succédés par d'autres instans de *fougue*, ou par des instans de stérilité; il n'en a pas pour la réflexion, pour la sagesse. Il n'a de l'imagination que comme le malheureux attaqué d'une fièvre brûlante & plongé dans le délire; quand sa fièvre s'affoiblit, il tombe dans l'abattement. Il ne sait ni disposer ses idées, ni les mettre en œuvre, ni les perfectionner. Il conçoit

& ne peut mettre à terme ; il n'enfanté pas , il avorte : Artiste ou écrivain , il ne fera que des esquisses informes ou des ouvrages manqués. ( *Article de M. LEBESQUE.* )

## F R

FRAICHEUR ( subst. fém. ) FRAIS ( adj. ) Ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe & celle à fresque ont plus de *fraicheur* que celle à l'huile , parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Ce ciel est d'un ton *frais* , parce que le coloris en est brillant & pur.

Le mérite différent d'un ton *frais* , est celui qu'on accorde au ton doré. Les tons sourds , obscurs , les teintes sales sont les défauts opposés à la *fraicheur* des tons. L'excès des tons *frais* , c'est quand ils sont crus.

Veut-on des exemples de ces différens attributs du coloris , pris dans les grands Maîtres , pour avoir la juste acception du mot *frais* en peinture ? Les Bassans quoique très-grands coloristes sont rarement *frais* ; Rottenhamer , Verff , Rubens même sont crus ; Jordaens , Lafosse sont dorés ; les tableaux de Claude Gelée , de Velde , de Backuysen , sont *frais* ; les tableaux du Titien sont *purs* , les beaux portraits de Vandyck & de Rembrandt , ont cette qualité au plus sublime degré ; ils sont brillans.

On pourra sentir la difficulté de ce rare mérite dans la peinture à l'huile , quand on saura qu'il consiste à user des tons & des teintes les plus précis par le rapport & l'opposition qu'il doit y avoir entr'eux , à les



composer du moins de couleurs possibles, à les choisir tels qu'il atteignent l'éclat de la plus vive lumière, sans être ni fades, ni blancs, sans rien perdre de la couleur locale, qu'il consiste enfin à poser chaque ton avec légèreté, & à le savoir fondre avec celui qui le touche sans rien altérer de sa *fraîcheur*. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer soient bonnes, solides, que les huiles soient pures, que les fonds ou impressions soient faits avec les plus grands soins, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puissent pas devenir sales ou jaunes en vieillissant. Ce court exposé peut faire juger du mérite d'un tableau vraiment *frais*. (Article de M. ROBIN)

FRAISQUE, genre de peinture. Aujourd'hui on écrit *fresque*, avec raison, parce que ce mot vient du féminin de l'adjectif italien *fresco*. Voyez FRESQUE.

FRANC (adj.) FRANCHISE (subst. fém.) Ces mots expriment communément un mérite du mécanisme de la peinture, mécanisme qui consiste dans la touche, soit que l'artiste use de ses couleurs ou de son crayon.

La *franchise* du pinceau suppose toujours la netteté, la légèreté; mais elle doit être le fruit du savoir de l'artiste, & du vif sentiment de la forme qu'il exprime.

La *franchise* de la touche se confond toujours par les gens qui ne sont pas consommés dans l'art, avec la netteté sans justesse, avec la dureté, & souvent même avec la sécheresse qu'une main conduite par l'ignorance & l'audace, ose mettre dans sa touche. Cette assurance de main, qui n'est qu'un métier, peut tromper

même l'homme instruit dans le premier moment qu'il regarde un ouvrage. Cependant cette qualité séduisante est souvent celle d'un ignorant qui parle sans pudeur de choses qu'il n'entend pas, & en impose à des gens qui les entendent encore moins que lui. Ces mots *franc* de pinceau, *franchise* de touche ont gâté bien de jeunes talens, qui se sont piqués de cette prétendue *franchise* avant d'acquérir le savoir. Le succès trompeur & dangereux qu'elle leur a valu trop tôt, les a bornés dès le commencement de leur carrière.

La *franchise* de pinceau de Lanfranc, de Jouvenet, de Vouet, de le Sueur, &c. étoit un don de la nature qu'ils n'avoient pas cherché à acquérir.

On peut encore appliquer ce mot au coloris & à l'effet, quand le ton a été choisi avec justesse sous ce double rapport, & posé sans être fondu ni sali; on dit alors: telle partie est d'un ton bien *franc*, d'une couleur bien *franche*. Rubens étoit très-*franc* de teintes, &c. (Article de M. ROBIN.)

FRESQUE (subst. fém.) Peinture qui s'exécute ordinairement sur un enduit encore frais de chaux & de sable combinés.

De toutes les manières de peindre, la *fresque* est la plus ancienne, la plus durable, la plus prompte, la plus digne d'orner les grands édifices. Ajoutons que de nos jours ce genre de peinture est le moins en usage.

Il paroît que les fragmens de peintures antiques qui nous viennent des Romains sont tous à *fresque*. Norden, cité par Winkelmann (1) parle des restes de palais &

---

(1) Tome I. pag. 114.

de temples en Egypte où sont des figures colossales peintes sur des murs de quatre-vingt pieds de hauteur. La description que ces écrivains font de ces peintures, de l'enduit préparé sur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleurs ont été employées, tout enfin désigne la peinture à *fresque*.

On peut aussi montrer, à la vérité, des mosaïques & des peintures sur des vases étrusques, ou sur des ustensiles Egyptiens qui annonçoient une antiquité égale à ces peintures à *fresque* ; mais les présomptions de droit d'aînesse n'en seront pas moins en faveur de la *fresque*. Car 1<sup>o</sup>. l'espèce de tableau que la mosaïque produit, est toujours une copie de la peinture. 2<sup>o</sup>. L'art de peindre sur les vases, tel que nous l'offrent les antiquités étrusques, a dû être précédé par celui de peindre sur les murs, puisqu'il exige une plus grande recherche, & plus de dextérité dans l'opération manuelle ; d'ailleurs on a dû former des tableaux sur les murs des palais & des temples avant que d'en orner les vases aux usages des tables & des autels. Le goût de ces détails n'a pas dû naître avant celui des grandes masses. Cette marche n'est jamais celle des connoissances humaines, parce qu'elle n'est pas celle de la nature.

Quant à la solidité de la *fresque*, elle est démontrée par l'existence des fragmens antiques qui annoncent sa haute antiquité. Il n'y a point d'autre sorte de peinture qui eût pu résister de même aux injures des saisons, à l'aridité excessive de certains climats, à l'humidité des souterrains, & aux encombrements faits par les Barbares. Qu'on ne combatte pas notre opinion en faveur de cette peinture par la durée aussi grande



de celle des momies. Non-seulement ces objets étoient renfermés dans des constructions très-soignées; mais encore on peut fort bien ne pas adopter en son entier le système du Comte de Caylus, ( Rec. d'Ant. tom. 5. ) qui prétend que la peinture des momies est une espèce de détrempe préparée avec de la colle. Cette colle prétendue étoit probablement un mordant qui s'imprégnait très-fortement dans les matières dont ces corps étoient enduits, ou cet enduit lui-même étoit une préparation de chaux sur laquelle les couleurs étoient appliquées quand il étoit encore frais: ce qui supposeroit une espèce de *fresque*. Autrement on ne sauroit penser que ces peintures, supposées en détrempe, se fussent conservées jusqu'à nous.

Les mémoires de la Chine, vol. II. nous parlent de la peinture sur pierre des artistes de cet Empire, qui est faite aussi avec de la colle; mais elle ne peut, quelque bonne qu'on suppose cette colle, quelque solide que soit le vernis en cire dont elle est ensuite couverte, résister aux brouillards & aux pluies fréquentes, qui doivent bientôt dissoudre ce vernis.

Nous dédaignons de faire entrer en comparaison, avec la durée de la *fresque*, celle de la peinture à l'huile; nous voyons que, même dans les intérieurs, cette dernière est détruite en très-peu de temps, lorsqu'elle est faite sur le mur.

Comment la peinture à *fresque* ne seroit-elle pas la plus solide de toutes? L'enduit frais qui reçoit la couleur en est imprégné assez fortement pour la retenir tout le temps de sa durée. Cet enduit bien fait se détache rarement du mur sur lequel il est appliqué avec les précautions convenables. Or peut-on demander d'un tableau

tableau une plus grande solidité que celle de la muraille sur laquelle il est fait ?

L'enduit composé, comme nous l'avons dit, de chaux & de sable, devient d'une dureté égale à celle des pierres elles-mêmes. Les monumens anciens attestent cette assertion. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité & la gelée détruisent en peu d'années, ne peut lui être comparable.

Il y a des opinions diverses sur la nature des climats propres à conserver les *fresques*. Dans un ouvrage in-4°. page 399, sur l'Architecture, les divers genres de peinture &c. Felibien dit : » On a remarqué que les » couleurs à *fresque* changent moins à Paris qu'en Italie ou en Languedoc, ce qui arrive peut-être à » cause qu'il y fait moins chaud qu'en ces pays-là, » ou bien que la chaux est meilleure ici. » M. Falconet paroît contredire cette assertion dans ses notes » sur Plin, tome 1 page 223, de ses œuvres diverses, Paris, 1787. » La Peinture à *fresque*, selon cet auteur, » se conserve mieux dans les pays chauds & secs que » dans nos climats septentrionaux & humides. » Quelqu'opposés que paroissent les sentimens de ces deux écrivains, il y a moyen de les concilier en accordant au premier, qu'en effet l'exposition à un soleil ardent est capable d'opérer un grand changement dans les couleurs; changement qui doit être moins prompt dans les climats tempérés, & qu'elles ne doivent point subir du tout dans ceux où le soleil a très-peu de vigueur. On doit penser comme le second par rapport aux gelées des pays du nord, qui causent la perte inévitable des peintures à *fresque*. Ces gelées font éclater les pierres, elles corrodent même les veines de terre pétrifiées

dans le centre des marbres de couleur, enfin rien ne résiste à leur effet destructeur.

Mais nous croyons être parvenus à rapprocher ces idées différentes, par les essais & les observations que nous avons faits sur des peintures à *fresque*. Ils nous ont portés à conclure que le choix du lieu est très-important, lorsqu'elles sont au-dehors, & nous avons cru que l'exposition au nord étoit la plus favorable dans les pays où il gèle rarement; & dans les climats froids, celle du couchant, parceque les premiers rayons du soleil levant, ont après les gelées, une action très-quinifiable. A cet égard nous n'adoptons pas en tout le sentiment de M. Falconet sur les dangers de l'humidité pour la *fresque*. Et voici nos raisons. 1°. Les peintures antiques retirées des lieux humides, où elles étoient enterrées depuis des siècles, avoient, sous des monceaux énormes de terre, conservé toutes leurs couleurs. Celles des ruines d'Herculanum, a-t-on observé, les ont au contraire perdues en très-peu de tems, lorsqu'elles ont été desséchées par l'air extérieur. 2°. Le mortier dont la peinture à *fresque* suit la durée ne se détruit pas dans nos climats pluvieux. On sait qu'il a fallu user de la poudre pour détruire des portions, à présent incommodes, des thermes de Julien, rue des Mathurins, qui étoient toutes de mortier. Le morceau de *fresque* à l'air dans le climat de Paris, qui nous ait paru le mieux conservé, est exposé au couchant. Il est du dix-septième siècle, & n'a pas été épargné par les ouvriers qui ont construit dans son voisinage.

Après le choix du lieu, reste celui des matériaux, pour s'assurer de la durée de la *fresque*. Il faut spécialement s'occuper de la composition de l'enduit. Pour être



bon, il faudroit qu'il fût fait comme le mortier des anciens. On le dit introuvable. Cependant nous pensons qu'on en peut approcher avec les soins nécessaires. Nos idées sur ces détails tiennent à la manœuvre de l'art, qui doit faire l'objet du dictionnaire de pratique. Ainsi nous passerons à l'épithète *prompte* que nous avons donné à la peinture à *fresque*.

En définissant ce genre de peinture, nous avons dit qu'il se faisoit sur l'enduit frais, & son nom vient de cette pratique essentielle, sur-tout lorsqu'elle est au dehors des édifices. *Fresco* italien, en est le mot étymologique; ou plutôt le mot *fresque* est l'imitation de l'italien. Disons en passant que les vieux auteurs, tels que Félibien, écrivoient *fraisque*; sans doute du mot françois frais, ce qui exprime la même idée.

On conçoit que si on ne peint pas sur l'enduit dans un espace très-court, il se sèche avant que l'artiste l'ait couvert de sa couleur. Il faut aussi, pour prévenir cet inconvénient, que le peintre ambitieux de faire un tableau raisonnable & pur, arrive tout armé auprès du champ de son travail. A cet effet, il a des dessins très-arrêtés pour les *contours* & pour les places des lumières & des ombres; par-là il est assuré des formes en *calquant* ces dessins avec une pointe de fer qui les imprime aisément sur le mortier frais, & la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée.

Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, souvent ces dessins ou cartons sont lavés de la teinte que l'artiste a déterminé d'employer dans ses ouvrages; on en voit de préparés ainsi de la main de Raphaël: ils sont à Londres, & on les a nommés cartons d'Hamptoncour, du lieu où ils étoient jadis dé-

posés ; on en voit aussi de Jules Romain chez le Duc d'Orléans, &c.

Observons que ces dessins ne sont pas faits sur ce qu'on entend en françois par du carton ; car comment les calquer ? Mais sur de grands papiers. Ce mot de carton nous vient du *cartone* italien , augmentatif de *carta* qui veut dire papier.

Si les cartons ne portent pas la couleur projetée, le peintre doit la trouver sur un petit tableau où son travail est arrêté pour l'effet & pour le coloris. Les modernes ont usé de cette dernière méthode. Aussi leur a-t-elle fourni les moyens de mettre dans leurs productions à *fresque* plus d'accord , de coloris & d'effet qu'on n'avoit fait jusqu'alors.

Nous voici parvenus au point qui , à notre avis, fait une des plus éminentes distinctions de cette peinture : c'est qu'elle est la plus convenable aux talens supérieurs, aux peintres vraiment savants.

Ce n'est pas par l'adresse de la main que Raphaël, Michel-Ange, Jules-Romain, &c. ont atteint les sublimes parties de l'art, & se sont immortalisés par les chefs-d'œuvres de Florence, de Rome, & de Mantoue : ils ont dédaigné ce petit mérite, fruit de la seule pratique. C'est par le choix de piquantes & de fières attitudes, par des formes savantes, bien senties & propres à chaque caractère, par des idées générales capables de s'emparer des sens & de fixer l'attention, enfin c'est par tout ce qui est du ressort de l'esprit & de l'ame, qu'ils ont atteint les hauteurs du grand art de peindre ; l'ouvrage d'un artiste qui s'occupe des gentilleses & des graces du pinceau dont la peinture à l'huile est susceptible, pourroit-il présenter tout à la

fois les parties dans lesquelles réside vraiment le sublime ?

Si Raphaël a fait des tableaux à l'huile dignes d'entrer en comparaison avec ses *fresques* du Vatican & ses cartons d'Hampton-court, tels que la célèbre transfiguration, les tableaux de la collection du Roi de France &c, c'est peut-être parcequ'il usoit de la pratique des cartons, ou grands dessins, pour ces sortes d'ouvrages, comme pour ceux à *fresque*, & que par là, il s'assuroit de grandes parties de dessin. Il n'avoit plus alors qu'à s'occuper de la couleur & de cette fonte de peinture qu'il adoptoit dans ses tableaux à l'huile.

Quand il fut question de peindre dans la chapelle Sextine, (1) le Frère Sébastiano, peintre Vénitien, conseilla au pape de forcer Michel-Ange à le faire à l'huile, & le mur fut préparé à cet effet. Le grand homme arrive & fait dégrader cet apprêt : » disant » fièrement que la peinture à l'huile n'étoit bonne » que pour les dames, les personnes lentes & qui se » piquent d'adresse tels que le frère Sébastiano ; » & l'ouvrage fut fait à *fresque*, parce que ce genre de peinture méprise cette attention à la manœuvre ; vain mérite, qui est perdu pour elle. La touche disparoit dans l'enduit qui la dévore, elle n'occupe pas l'ame du grand artiste qui alors est toute entière aux caractères, aux formes, aux expressions & à la saillie des corps. Son goût ne se manifeste pas sans science, sa main ne s'occupe que d'exprimer, & il se livre tout entier à cette tâche difficile, la seule digne de lui. S'il la

---

(1) Vasari vita di Sebastiano frate del Piombo.



remplit, le spectateur est transporté : & comme l'auteur, il ne cherche rien au-delà.

• S'il est vrai que dans les beaux arts, on doit préférer l'esprit à l'exécution, la *fresque* ne doit rien perdre de notre admiration, par la raison que le métier ne s'y apprenoit pas.

On sent bien que le petit détail des formes, la fonte excessive & suivie des teintes, le mérite d'une touche délicate & légère ne peuvent faire partie de la peinture, à *fresque*. Aussi ne supporte-t-elle pas un examen rapproché comme les tableaux à l'huile. Elle a quelque chose de sec & de raboteux qui déplaît. Un artiste ou un amateur qui auroit compté sur le succès d'une *fresque*, placée près de l'œil, se seroit lourdement abusé. Le vulgaire la trouvera toujours grossière & peu finie.

La *fresque* ne doit guères s'employer que pour les palais, les temples & les édifices publics. Mais aussi quel autre genre, dans ces vastes endroits, pourroit lui être préféré ? large, piquante de tons, constamment fraîche, elle enrichit l'architecture, l'agrandit, l'anime & repose l'œil de la répétition de ses formes, & de la monotonie de sa couleur, dans un lieu surtout où les marbres de couleur & les bronzes ne sont pas employés. Il y a plus, une belle *fresque* fait sentir tout ce qu'une fastueuse architecture a de précieux, puisque cette architecture sert de cadre, de soutien & d'abri à cet art enchanteur qui arrête les regards & remue toutes les âmes sensibles.

Quoique nous renvoyions au dictionnaire de la pratique ce qui regarde l'exécution de la *fresque*, ainsi que la nature & l'emploi des couleurs dont elle peut

ufer, il nous semble cependant que c'est ici le lieu de démontrer qu'elle a des moyens de fraîcheur, d'éclat & de vigueur qui manquent à l'huile & à la détrempe.

Un principe connu sur toutes les espèces de peintures est qu'elles obtiennent d'autant plus de succès dans le coloris, qu'elles sont moins loin de l'éclat des clairs & de la force des ombres de la nature. Comme les couleurs que la peinture employe ne l'atteignent jamais, on ne parvient à produire quelque illusion que par la comparaison & les oppositions des tons de couleur entr'eux.

Si le blanc à l'huile le plus beau, le plus pur, paroît lourd & gris comparé aux plus grands clairs qui sont dans les blancs naturels, il s'ensuit que pour les copier avec fidélité, on est forcé de dégrader avec une exacte proportion les tons qui suivent ce premier blanc; Alors il est nécessaire que les ombres du tableau soient plus foncées que celles du modèle; surtout, si, depuis les plus grands clairs jusqu'aux bruns, on a proportionnellement suivi la distance qui s'est trouvée entre les pouvoirs de la palette & les tons de l'objet copié.

Or, si le blanc de la *fresque* est infiniment plus clair que celui de l'huile, on obtiendra le même effet dans un ton moins brun. D'un autre côté, s'il est constant que les tons bruns que peut donner la *fresque* sont beaucoup plus vigoureux que ceux de la détrempe, s'ils égalent même les bruns de la peinture à l'huile, il est certain que ses moyens d'éclat & de vigueur sont plus étendus que ceux de tous les genres de peinture. Ainsi dans les mains d'un artiste coloriste,

qui connoît bien les couleurs de la peinture à *fresque* ; elle est la plus susceptible d'effet général, & plus capable qu'aucune autre manière de donner aux corps la saillie la plus approchante de la réalité.

Si la peinture à *fresque* réunit en elle , à l'avantage qu'elle tire d'être vue de loin , les plus grands moyens de puissance dans les effets , & les plus belles parties de l'art , qui ne conviendra pas qu'elle seule doit servir à la décoration des endroits spacieux , soit extérieurs , soit intérieurs , qu'on voudra embellir des charmes de l'art de peindre ?

On n'use pas de nos jours de la peinture à *fresque* : osons en dire les raisons. D'abord elle exige les plus grands talens ; écoutons Vasari dans le traité de la peinture , qui précède ses vies : » Beaucoup de nos peintres , dit-il , se distinguent dans les ouvrages à l'huile & à détrempe qui venant ensuite à peindre à *fresque* ne réussissent plus , parce que , de toutes les manières , c'est celle qui exige le plus de force , d'assurance , & de résolution.... Si des hommes d'un siècle fécond en grands maîtres , avoient peine à exceller dans ce genre , que seroit-ce du nôtre ? Mais nous n'exigerions pas les grands caractères de sublimité & de style , auxquels on étoit accoutumé du tems de Vasari. Nous ferions des *fresques* comme nous faisons des tableaux à l'huile. Mais l'Italie à côté des Michel-Ange & des Zuccharo , n'a-t-elle pas eu aussi des *fresques* des Cortonne , des Giordano , & des Franceschini ? Chez nous Lafosse , Bon Boulogne , Perier en ont fait de très-estimables dont les artistes de nos jours pourroient bien approcher ; ainsi passons à des causes plus réelles de l'abandon de ce genre. Elles



naissent du peu de savoir des personnes qui occupent les artistes & des mœurs du siècle. Une idée plaisante ou même licencieuse : voilà les sujets qui piquent l'esprit ; des couleurs crues , des effets de noir & d'ombre bien tranchans : voilà ce qui attaque l'œil ; une peinture bien lisse , ou réveillée par des touches légères : c'est à quoi se bornent la connoissance de nos acheteurs & ce qui les satisfait pleinement. Ils ne cherchent pas les parties savantes de l'art qu'il faudroit étudier pour les bien connoître. Ils ne les apperçoivent pas même où ils les rencontrent ; & la *fresque* ne peut donner que ces grandes recherches ; ses couleurs sont peu brillantes , & elle n'offre pas les charmes du pinceau ; comment prétendrait-on au plaisir d'en posséder ?

A cette cause du peu de charmes que la *fresque* présente aux esprits superficiels , se joint un préjugé des architectes contre les peintures dans l'architecture. Blondel l'a semé par des raisonnemens caprieux : divers intérêts l'ont fait adopter , & de là la répugnance des constructeurs pour employer la *fresque* dans les monumens dont ils sont chargés. Il y a de fortes réponses à faire aux sophismes dont les architectes fortifient leur système contre la peinture : nous les rassemblerons dans l'article *Plafond*. ( *Article de M. ROBIN.* )

FROID ( adj. ) Un ouvrage de l'art peut être *froid* de dessin , de couleur , de touche , de composition , d'expression. Le dessin est *froid* , quand les lignes n'en sont pas variées ; la couleur est *froide* quand elle est foible & peu appellante ; la touche est *froide* , quand elle est timide & peu prononcée ; la composition est *froide* , quand elle manque de mouvement ; l'expression

est *froide*, quand les figures ne semblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois la *froidueur* est relative au sujet. Quand le sujet exige un mouvement impétueux, la composition est *froide*, si elle n'a que le même degré de mouvement, qui conviendrait à un sujet tranquille & qui lui donneroit toute la chaleur dont il est susceptible. L'expression est *froide*, si elle ne présente qu'une passion modérée, quand le sujet exige une passion violente.

L'artiste sage qui ne donne à ses compositions, que le mouvement qu'elles doivent avoir, & à ses personnages que le degré de passion qu'ils doivent éprouver, risque d'être traité d'artiste *froid* par ses contemporains, & sur tout par ceux de ses rivaux qui croient avoir beaucoup de chaleur quand ils ne consultent jamais la saine raison.

On a vu des artistes qui trouvoient l'antique *froid*, & qui auroient craint de se refroidir s'il avoient considéré un tableau de Raphaël.

La véritable chaleur est une qualité de l'ame. L'artiste ne sera jamais *froid*, s'il voit, s'il sent tout ce qu'il doit représenter. Mais souvent toute la chaleur d'un artiste ne consiste que dans sa hardiesse & dans l'habitude de sa main. Ceux qu'il séduit le trouvent brûlant, parce qu'il exprime avec facilité les *froides* conceptions de son ame. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

FRUIT (subst. masc.) Il est inutile d'employer ici ce mot pour exprimer le *fruit* qu'on retire de l'étude, dans la peinture, si ce n'est pour dire qu'il n'est pas égal à celui qu'elle produit dans les sciences abstraites, & que le *fruit* se réduit à bien peu de choses dans

l'art, si l'on n'est pas doué par la nature des qualités propres aux arts d'invention.

Peindre des *fruits* est un genre qui n'est guère séparé de celui de peindre des fleurs ; mais il offre moins de difficultés. D'abord, les *fruits* sont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes & que le peintre a tout le tems de les bien imiter. D'un autre côté, si la richesse des couleurs, la douceur du duvet, sont des beautés communes à ces diverses & précieuses productions de la nature ; les formes détaillées des fleurs, & ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, est une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*.

Les fleurs demandent donc une touche légère & variée, une transparence de tons qui particularise le talent du peintre de ce genre ; tandis que la pâte, la largeur & la fierté du pinceau avec lequel on rend le mieux les *fruits*, est un mérite commun à l'exécution d'un tableau d'histoire ; celui qui se destine à ce genre, profitera aussi beaucoup de leur étude ; parcequ'il y acquerra les moyens de colorier avec fraîcheur & puissance, & qu'en particulier il saura exécuter des *fruits* dans tous les sujets qui seront susceptibles de cet agréable & brillant accessoire. (*Article de M. ROBIN.*)

## F U

FUYANT (part. act. pris quelquefois substantive<sup>ment</sup>, car on dit le *fuyant* d'un corps, les *fuyans* d'un tableau.) C'est un terme de l'art de peindre consacré à la partie du clair-obscur. Les personnes peu instruites



S'emploient souvent pour les mots *lointains*, *dégradation* de ton, de teinte, &c.

La partie *fuyante* d'un corps est celle qui échappe à l'œil, qu'il ne voit qu'en raccourci, avec laquelle enfin les rayons visuels forment un angle très-aigu.

Pour en rendre l'effet en peinture, il faut observer de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps ; mais l'œil peu exercé, l'esprit peu nourri des principes des effets de la lumière, sont facilement trompés par le ton du fond sur lequel l'objet est détaché.

J'ai dit qu'on ne devoit jamais user des plus grands clairs, ni des plus grands bruns sur les parties *fuyantes*. Voici une manière simple de démontrer la justesse de ce principe. Faites avec du papier très-blanc un rouleau, tenez-le perpendiculairement, & de manière qu'il reçoive le jour latéralement, par rapport au spectateur ; opposez à ce cylindre un fond brun. Dans cette position, l'œil peu exercé verra la forte lumière sur le bord du rouleau du côté du jour : illusion produite par le brun qui lui sert de fond. Car si vous remplacez le fond brun par un fond blanc, exposé à la grande lumière, il n'y aura personne qui ne voie alors que la partie *fuyante* du rouleau qui sembloit très-claire, n'est qu'une demi teinte qui se détache en brun sur le fond blanc éclairé, & le plus grand clair de ce rouleau se verra sur la partie la plus proche de l'œil : par cette observation le ton réel de la partie *fuyante* sera donné.

Il faudra agir en sens contraire pour avoir celui d'un corps brun. Donnez lui pour fond un objet éclairé

plus clair que lui, les parties *fuyantes* du côté même de la lumière paraîtront très-brunes : opposez à ce corps brun un fond plus brun que lui ; vous verrez alors que les parties *fuyantes* ne sont pas les plus grands bruns ; mais que les noirs se trouvent dans la partie de l'ombre la plus opposée aux rayons lumineux.

Ce principe est applicable à tous les *fuyans* des corps ronds, soit qu'il soient composés de plusieurs petites parties comme une grappe de raisin, les masses feuillées d'un arbre, ou que ce soit un corps qui ne soit pas divisé, comme une colonne ou tout autre corps solide dont on appercevra plusieurs faces. ( *Article de M. ROBIN.* )

FUMÉE ( subst. fem. ) Cette vapeur mérite l'attention du peintre. Elle a fourni à Léonard de Vinci un chapitre dont nous allons profiter.

Les milieux des tourbillons de *fumée* en sont les parties les plus obscures : ils s'éclaircissent & prennent de la transparence en approchant de leurs extrémités ; ces extrémités elles-mêmes se perdent & se confondent avec les objets qui leur servent de fond.

Puisque la *fumée* se termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne seront pas elles-mêmes terminées, & leurs bornes seront indéfinies : elles le seront d'autant plus, qu'elles seront plus éloignées de la *fumée* qui les cause ; elles paraîtront légères, voltigeantes & tourbillonnantes comme elle. A peine la *fumée* changera-t-elle l'apparence des objets qui seront derrière ses extrémités ; elle cachera d'autant moins les corps devant lesquels elle est interposée, qu'elle sera plus éloignée

de l'œil du spectateur ; elles les cachera d'autant moins qu'elle sera plus élevée , parcequ'elle se dissipe & devient moins dense à mesure qu'elle s'élève.

La *fumée* indique à la fois la force & la direction du vent. Si le vent est doux , elle s'élève à une certaine hauteur en suivant une direction perpendiculaire avant de prendre celle du vent , & elle conserve d'autant plus longtems cette direction perpendiculaire , que le vent a moins de force. C'est qu'elle est poussée par le feu qui tend à s'élever perpendiculairement , & elle ne perd cette impulsion qu'au moment où la force du vent l'emporte sur celle du feu qui la lui a donnée.

Si le vent est violent , la *fumée* est chassée par lui dès son origine , & prend en naissant la direction qu'il lui imprime ; s'il est d'une grande impétuosité , & qu'il vienne de haut , il pèse sur la *fumée* , & la force à descendre dès le premier instant de sa naissance. La marche des nuages , la courbure de la tête des arbres , les cheveux des figures , les plis de leurs draperies , l'agitation des eaux , doivent s'accorder avec ces indications.

Les fumées , les accidens variés qu'y cause l'agitation de l'air , les ombres qu'elles portent , peuvent fournir des effets de clair-obscur très-piquans : elles peuvent aussi procurer au peintre par leurs différens tons , de beaux effets de couleur propre : car elles n'ont pas une couleur déterminée ; elles en changent suivant les substances qui alimentent le feu , & suivant la quantité & la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies , celle des substances légères & faciles à s'enflammer , telle que la paille , est colorée par le feu jusqu'à une grande hauteur : mais la *fumée* de ces der-



niers corps est légère; celle des grands embrâsements est épaisse, & colorée de tous les tons que prêtent à la flamme les substances hétérogènes dont elle se nourrit. ( *Article de M. LEVESQUE.* )



## G

**GAIN** (subst. masc.) L'amour du *gain* n'a été que trop souvent funeste aux artistes; trop souvent il les a détournés de la route glorieuse, que leurs dispositions naturelles & leurs premières études leur avoient tracée, & dans laquelle même ils s'étoient avancés par leurs premiers ouvrages. C'est par l'amour du *gain* qu'on veut multiplier ses productions, pour multiplier aussi les momens où l'on en reçoit le prix; c'est par l'amour du *gain* qu'on se refuse à des études longues & dispendieuses qui n'augmenteront pas la somme du paiement convenu; c'est par l'amour du *gain* qu'on se fait une dangereuse habitude de travailler de pratique, & que l'on tombe dans la *manière*, pour expédier plus promptement; c'est par amour du *gain*, qu'on préfère la mode au beau, parce que le beau n'est pas toujours recherché ni même connu des amateurs, & que leurs richesses sont toujours prêtes à récompenser la mode.

Mais d'un autre côté, l'espérance & l'amour du *gain* ont leurs avantages. Il faut des motifs pour se consacrer à la vie laborieuse. On consentiroit difficilement à travailler, si le travail n'avoit pas un prix: mais le *gain* est proposé aux hommes, & leur fait surmonter la paresse naturelle. La nature leur donna l'amour de l'inaction; mais elle leur donna le besoin qui les force à l'activité. Souvent même l'artiste ne pourroit cultiver son art, s'il n'étoit soutenu par le *gain* qu'il en retire,

lire. Pour peindre, il faut vivre, & pour vivre il faut gagner. Horace n'auroit pas fait ses vers s'il n'eût pas été pauvre; *Paupertas impulit audax ut versus facerem.* Peu d'hommes se feroient consacrer à faire des tableaux, des statues, s'ils étoient nés dans l'opulence; moins d'hommes encore auroient suivi constamment l'inclination naturelle qui les portoit à la culture des arts, s'ils avoient éprouvé toutes les distractions que donnent les richesses, s'ils avoient connu toutes les variétés de jouissances qu'elles procurent.

L'artiste a besoin de vivre, mais non d'être riche. Qu'il se propose l'exemple du Poussin, qu'il ait pour but un *gain* modéré & beaucoup de gloire; qu'il se persuade même que tôt ou tard ce sont les bons ouvrages, & la gloire qu'ils procurent, qui amènent le *gain*.

Mais comment se le persuaderont-ils, si cela n'est pas vrai; s'ils ont le malheur de vivre dans un siècle où l'amour du beau est éteint; si les amateurs, négligeant les bons ouvrages, ne payent que des productions aussi méprisables que leurs caprices; si tous les amateurs se piquent d'être connoisseurs, & si leurs connoissances ne sont que les erreurs d'un goût dépravé? Faux amateurs, (& combien en est-il de véritables?) Vous détruisez ce que vous feignez de chérir; vous mettez les artistes dans la nécessité de périr de misère ou de concourir eux-mêmes à la perte du goût, en adoptant le vôtre; vous consacrez vos richesses à dégrader les talens; & par vous, le *gain* est la récompense de ceux qui contribueront avec le plus de succès à la dégénération des arts. (*Article de M. L'ÉVESQUE.*)



**GALERIE** (subst. fem.) Ce terme appartient à l'Architecture ; mais les sœurs doivent avoir des droits entr'elles & c'est par cette raison que la peinture emprunte le mot *galerie*, non pour signifier une partie de palais ou d'appartement dont la proportion est un parallélogramme très-allongé, mais pour désigner les ornemens dont on la décore.

Ces ornemens sont, pour l'ordinaire, la dorure, la sculpture & surtout la peinture. Quelquefois une *galerie* est destinée à renfermer une collection de tableaux rassemblés de tous les pays & de toutes les écoles : quelquefois elle est peinte par un même artiste, qui, à l'aide de distributions symétriques, y représente une suite de faits tirés de l'histoire ou de la fable, mais qui ont pour objet un seul héros ; telle est la *galerie* où Rubens, au Luxembourg, a représenté l'histoire de Marie de Médicis.

Pour rendre sensibles les ressemblances établies entre la poésie & la peinture, il seroit nécessaire de rapprocher les différents genres de leurs productions, qui ont quelques rapports entr'eux. Aussi me suis-je promis d'en offrir l'idée au mot *genre* ; mais je ne puis me refuser, à l'occasion de celui qui m'occupe, d'anticiper sur cette espèce de parallèle.

Les compositions dont la poésie a droit de s'enorgueillir davantage, sont les poèmes composés de plusieurs parties qui, susceptibles de beautés particulières, exigent cependant que ces beautés aient une juste convenance avec l'ouvrage entier & une liaison combinée avec les parties qui précèdent ou qui suivent.

Dans la peinture, un seul tableau, quelque grand, quelque riche que soit le sujet, ne semble pas répondre

Complètement à cette idée, mais un assemblage, une suite de tableaux, qui, indépendamment des convenances particulières auxquelles ils seroient astreints, auroient encore entr'eux des rapports suivis d'action & d'intérêt, offriroit sans doute une ressemblance assez sensible avec les Poèmes dont je viens de parler.

On peut donc avancer que les *galeries*, décorées par de célèbres artistes, capables non-seulement d'embrasser avec génie une seule composition; mais l'ensemble d'un nombre de compositions relatives les unes aux autres & divisées, non en plusieurs livres, mais en un certain nombre de représentations, peuvent être regardées comme les poèmes de la peinture.

Despréaux, ce législateur, non-seulement des Poètes; mais de la raison & du goût de tous les tems & de tous les arts, dit qu'une composition de ce genre.

N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit;

Il veut du temps, des soins....

Il veut, oserois-je ajouter plus que tout cela, un génie supérieur. Aussi ne possédons-nous qu'un bien petit nombre de beaux Poèmes & ne connoissons-nous qu'un moindre nombre encore de Poèmes pittoresques; & qui sait, si on examinait ceux qui sont célèbres avec la même sévérité qu'on a employée pour apprécier les *Iliade*, les *Æneïde*; qui sait, si l'on faisoit un peu moins d'attention aux beautés purement pittoresques des *galeries* connues, ( je n'en excepte pas celle de Rubens, ) si l'on n'en viendrait pas à désirer ce que nous croyons posséder?

Quelle machine en effet à concevoir, à disposer graduellement, à exécuter, à animer, qu'un poème

B b ij

pittoresque, tel qu'on peut au moins s'en faire l'idée ! Ce seroit à des ouvrages de ce genre qu'on reconnoitroit véritablement ce caractère divin, attribué aux chefs-d'œuvre des grands genres, dans tous les tems & parmi tous les hommes éclairés.

Mais pour revenir à l'art seul de la peinture, je crois que le plus puissant moyen de le soutenir, est de proposer des ouvrages des plus grands genres, & de n'en laisser jamais manquer les artistes, qui, avec des talens déjà distingués, sont dans cet âge où le desir de la gloire élève l'ame & le courage aux plus hautes entreprises.

Relativement à l'art que je traite, je compterois sur son existence soutenue & sur des progrès, s'il y avoit toujours un certain nombre de ces grands ouvrages projetés. Qu'on n'objecte pas les frais; ils seroient compensés par la gloire nationale. Les moyens? On en trouveroit en engageant les grands établissemens, les ordres riches, lorsqu'on leur accorde des grâces, les municipalités, à porter plutôt à des ouvrages de cette espèce qu'à des magnificences passagères, ces sommes dont l'emploi précaire ne laisse aucun souvenir. Que ces ateliers s'établissent, soit dans la capitale, soit dans les provinces; les jeunes artistes s'empresseient de solliciter pour en être les chefs. Ils s'en occuperont en arrivant de Rome, dix ans, s'il le faut, & seront, pendant ce tems au moins, à l'abri de l'influence des mœurs pernicieuses, & du goût, souvent égaré, de la capitale. Ils formeront & avanceront des élèves, en raison des secours dont ils auront besoin, & si, sur dix de ces grands ouvrages, entrepris dans des galeries, dans des réfectoires, dans



des salles d'hôtels-de-ville & de tribunaux, dans des bibliothèques & des églises dont les plafonds & les dômes nus réclament contre la négligence qui les abandonne, un seul est un ouvrage fait pour rester célèbre, les frais employés aux autres ne seront pas perdus : car, si les artistes, chefs de ces travaux, y perdent de leur gloire, il se trouvera entre leurs élèves quelque génie ignoré qui réparera un jour les torts de son maître.

Ces idées, que je crois infiniment importantes pour la peinture, exigeroient encore des détails que je dois me refuser ici ; mais pour me réduire à quelques observations moins vastes, si les descendants des maisons illustres, auxquels leurs chefs ont transmis des honneurs héréditaires, se sont quelquefois permis la faste glorieux & utile de faire représenter dans des *galeries* les faits historiques de leurs ancêtres, pourquoi les particuliers même, lorsqu'ils croient pouvoir se permettre des somptuosités qui blessent, ne feroient-ils pas représenter dans leurs *galeries* des actions vertueuses & des poèmes qui pour être moins héroïques, n'en seroient peut-être que plus attachans ? Serions-nous moins sensibles à voir les tableaux d'une suite d'actions particulières de justice, de bonté, de générosité, que celles que font entreprendre la gloire, la valeur & l'ambition, quelque nobles que puissent être ces motifs ? Mais, dira-t-on, le sens de ces actions vertueuses & ignorées seroit difficile à faire entendre « Eh bien ! des inscriptions simples feroient l'exposition & on liroit ici : *les ressentimens étouffés ; là, l'amitié éprouvée, le courage dans l'adversité, l'innocence & la vertu récompensée &c.*

N'est-il pas possible de lier à un sujet les représentations d'un nombre encore plus restreint de tableaux qui orneraient un appartement, un cabinet même ? Mais notre goût régnant & les décorations employées dans les nouveaux édifices qui se construisent & se multiplient avec une sorte de délire, s'opposent physiquement à tout ce que la raison & l'intérêt des arts pourroient inspirer à ce sujet & l'on est réduit aux désirs & aux regrets.

L'usage des *galeries* est aussi destiné, comme je l'ai indiqué au commencement de cet article, à rassembler des tableaux de différentes écoles anciennes & modernes, de toutes sortes de genres & de formes, & à y joindre des objets précieux, tels que des sculptures, des vases, des meubles recherchés. Le but de la plupart de ceux qui font ces collections, est de se distinguer par le goût, par l'opulence & par l'avantage de posséder ce que d'autres ne possèdent pas. C'est trop souvent une sorte de vanité, réellement puérile, qui préside à leur choix & à leur arrangement; mais, par une sorte de punition, ces *galeries*, souvent mal assorties & surchargées, affichent l'ignorance de leurs maîtres, & travestissent ce qu'ils appellent fastueusement leurs *galeries*, en magasins de marchands. Il est vrai que ceux-ci, chargés par nécessité, du soin de former ces collections, doivent être portés à en conformer les dispositions à celles qui leur sont plus familières.

Je ne dirai plus qu'un mot sur ces *galeries*; mais je le crois important pour les amateurs qui s'en occupent, par quelque intérêt que ce soit. C'est qu'il est indispensablement nécessaire, s'ils en veulent tirer le

plus grand avantage , de les éclairer en tirant les jours d'enhaut & d'assortir les tableaux , de manière qu'ils ne se nuisent pas les uns aux autres par des oppositions de genre , de manière & surtout de couleurs.

Quant au premier objet , l'importance m'en paroît incontestable & prouvée par la différence sensible que produit & sur les tableaux & sur les yeux de ceux qui les regardent , le point d'où l'on tire la lumière qui les éclaire. Je ne chercherai pas à prouver ce qui peut se démontrer si facilement , & je renvoye au même juge , c'est à dire à l'expérience , la seconde observation , d'autant qu'il n'est que trop évident que les objets , quels qu'ils soient , peuvent perdre par la comparaison , & que , pour les faire briller autant qu'il est possible , & mettre dans tout son jour le mérite qui leur est propre , il ne faut pas les exposer à des comparaisons trop défavorables. ( *Article de M. WATELET.* )

## G E

G É N E ( subst. fem. ) La *gêne* est l'opposé de la *liberté*.

Rien , dans le *faire* ne doit sentir la *gêne*. Le spectateur sent redoubler ses plaisirs , quand il voit que ce qui est difficile est fait avec facilité. Il a même souvent l'injustice de refuser son approbation à ce qui est bien fait , s'il n'est pas fait avec aisance. Mais c'est par la science & la pratique , & non par l'audace , que l'artiste doit se mettre au-dessus de la *gêne*.

On peut excuser les amateurs s'ils refusent leurs suffrages à ce qui ne sent pas la facilité , car la *gêne* qu'éprouve l'artiste indique qu'il ne fait pas assez ce



qu'il est obligé de bien savoir. S'il a une profonde connoissance des formes, il mettra de l'aisance dans son dessin; s'il a une grande habitude de peindre, il aura un pinceau facile; s'il possède bien la théorie des effets, il ne sera pas *géné* pour les rendre.

L'air de facilité peut accompagner l'ignorance, parce qu'elle marche témérairement sans connoître même les dangers. Elle n'en sait pas assez, pour savoir que quelque chose peut être difficile à faire. La *gêne* peut accompagner la demi-science, parceque l'artiste sent à-peu-près ce qu'il faudroit faire, & qu'il n'a pas assez de théorie ou de pratique pour l'exécuter.

La *gêne* que l'on remarque dans les ouvrages de quelques uns des plus grands maîtres ne pourroit servir aujourd'hui d'excuse à ceux qui manqueroient de facilité. Ces grands maîtres avoient au moins la plus grande facilité de dessin. Mais la manœuvre étoit encore naissante: on la cherchoit plutôt qu'on ne la possédoit. On n'avoit encore des exemples de rien, il falloit tout découvrir, & il étoit impossible que le même homme trouvât toutes les différentes sortes de *faire*, propres à rendre tous les objets différens qu'offre la nature. Mais aujourd'hui, tout est inventé, on a des exemples multipliés de tout; une foule de maîtres s'est distinguée par les seules parties qui constituent la manœuvre de l'art, & l'on ne doit plus éprouver, dans des opérations tant de fois pratiquées, la *gêne* où se trouvoient les inventeurs.

Mais permettons, s'il le faut, à quelques artistes d'avoir dans la manœuvre de l'art, la même *gêne* que les contemporains de Raphaël; nous aurons le droit alors d'exiger d'eux qu'ils aient aussi la même science

dans les parties qui distinguent ces grands maîtres.

On peut, sans trop de rigueur, exiger au moins la médiocrité de toutes les parties, dans ceux qui n'en possèdent supérieurement aucune. (*Article de M. LAFESQUE.* )

GENIE (subst. masc. ) Que de définitions du *génie* qui ne sont le plus souvent qu'ingénieuses ! Mais comment en présenter une digne des idées que ce mot offre à l'esprit ?

La définition est un chef-d'œuvre d'intelligence, de justesse d'esprit & de connoissances méditées.

L'intelligence pour parvenir à la justesse & y employer les connoissances acquises & méditées, doit procéder méthodiquement, & le *génie* au contraire semble être le mouvement d'une ame chaude, rapide, élevée, quelque fois même exaltée, qui ne marche point en comptant ses pas, mais qui s'élance & qui vole.

Si le *génie* montre de l'ordre dans ses productions, cet ordre est l'effet de sa nature particulière, ou d'études, dont il ne se rend pas compte au moment où il les applique le plus heureusement. Il brille comme la lumière qui ne donne aucun indice de ce qui la produit.

C'est sans doute à cause de l'indécision du sens de ce mot, qu'il est si souvent employé dans la langue ; car on peut observer que ce sont les expressions qu'on auroit plus de peine à bien définir, dont on se sert davantage. C'est qu'on croit, d'après l'idée vague qu'on en a, pouvoir les appliquer à un nombre infini de conceptions également indéterminées qui se présentent à nous sans cesse, principalement dans la conversation.

Mais c'est sur-tout lorsqu'on parle des arts & des talens qu'on prodigue plus libéralement le mot *génie*.

Un jeune Auteur compose-t-il des vers avec facilité? L'esprit se fait-il appercevoir dans ses productions précoces? Y remarque-t-on de la finesse? S'éloigne-t-elle même du naturel & de la simplicité? On assigne à ce jeune auteur le don du *génie* de la Poësie. Quelquefois pour être placé parmi les hommes de *génie*, il suffit, au poëte de savoir lire d'une manière séduisante ses vers barbares : mais ce grand homme éphémère, meurt à l'instant même où ses ouvrages paroissent au grand jour, & le silence de ceux qui lui ont décerné la couronne du *génie* se confond avec le silence public.

De même un artiste montre-t-il quelques heureuses dispositions? Fait-il même avant de savoir dessiner des croquis où le feu de la première jeunesse se montre? (Et s'il étoit froid à cet âge; que seroit-il?) On s'écrie qu'il a un talent marqué, & qu'il est né peintre. Un sculpteur, un musicien compositeur, un architecte, sont ainsi proclamés sur des essais, comme grands hommes futurs. On a un plaisir, trop souvent malin, de prédire des succès qu'on oppose d'avance à des talens dont la célébrité importune. On laisse à l'envie qui ne meurt pas, le soin de disputer lorsqu'il en fera tems à ces nouveaux athlètes, les lauriers dont on les couronne.

Ce manège de la faiblesse humaine est peut-être plus fréquent & plus sensible chez une nation vive, même légère, que parmi celles qui sont moins changeantes dans leur affections; mais il ne met que plus d'obstacles aux progrès, & n'offre que plus de dangers à ceux qui se consacrent aux arts.

En effet, si l'on enivre les jeunes talens, ils s'en-



dorment ou s'énervent avant l'âge de leur véritable force.

D'une autre part, lorsque l'on s'arme contre le petit nombre des hommes qui annoncent du *génie*, on cause à leurs âmes des peines dont l'amertume en altère souvent le germe.

C'est la foule des talens avortés qui s'élève sur-tout contre ceux qui atteignent les grandes proportions; & le public qui desire si ardemment les beaux ouvrages des arts, ne semble cependant accorder qu'à regret un prix à des chefs-d'œuvre dont, par cette injuste sévérité, il paroîtroit vouloir se priver contre son propre intérêt.

Quant à cette injustice, il reste au moins à ceux qui l'éprouvent un appel à la postérité, & pour consolation, un sentiment intérieur de leur mérite, qu'il ne faut pas confondre avec la sotte présomption. Qu'on le nomme, si l'on veut, noble orgueil; mais il n'est pas plus blâmable dans les hommes de *génie*, que la conscience de la vertu dans les hommes vertueux.

Au reste le plus grand danger des louanges anticipées est pour les jeunes talens; car s'ils sont profondément attaqués par le poison des louanges prématurées dont l'effet pernicieux est presque inévitable, ils succombent tôt ou tard, comme je l'ai dit, ou tant qu'ils existent, ils conservent des marques sensibles du mal dont ils ont été frappés.

Faut-il donc retenir un sentiment dont on peut être affecté de bonne foi, & refuser de donner des encouragemens par lesquels on pense sincèrement aider aux succès des jeunes talens? Oui sans doute l'on devroit se refuser souvent, ou du moins s'imposer une cir-

conspéction utile, surtout lorsqu'on ne s'est pas rendu compte de ce qui peut donner du fondement aux espérances d'un véritable talent & distinguer de l'éclat d'un feu passager les étincelles du véritable *génie*.

Liberté, hardiesse, nouveauté; voilà assez ordinairement les caractères qui nous trompent; car ces signes n'annoncent pas toujours le *génie*, quoiqu'on ne puisse disconvenir, qu'il est plus fréquemment désigné par ces signes caractéristiques de l'esprit, que par ceux qui montrent l'asservissement aux opinions, la timidité dans la marche & le penchant à l'imitation.

Le *génie* dans la peinture (car il faut se fixer principalement à l'objet de cet ouvrage) trouve plusieurs moyens de se produire; & le phœnix des artistes seroit celui qui les mettroit tous en usage avec un égal succès.

Mais si cette universalité de perfections n'est pas absolument nécessaire pour obtenir le titre d'homme de *génie*, il est cependant des parties qui appartenant de plus près aux facultés spirituelles de l'âme, donnent plus de droits à l'obtenir.

Les parties qui inspirent une égale considération dans tous les arts libéraux, doivent naturellement être celles qui tiennent de plus près à la qualité la plus spirituelle de l'âme; elles peuvent, par conséquent être regardées comme appartenant aussi de plus près au *génie*: plus indépendantes du mécanisme particulier de chacun des arts, elles tiennent en effet plus intimement à l'esprit.

D'après cette idée, l'invention est la partie dans laquelle le peintre se montrera plus véritablement homme.

de *génie*; car l'invention est une partie également principale & essentielle dans tous les arts.

En suivant cette ligne tracée, l'ordonnance, qui appartient encore à tous les arts libéraux, se trouve voisine de l'invention; cependant, lorsqu'on la considère dans la peinture, elle commence à se soumettre forcément à plusieurs parties du mécanisme de l'art & des conventions auquel il est assreint.

Il existe par exemple, pour l'ordonnance des objets & des figures qui entrent dans un tableau, des loix qui sont absolument propres à la peinture & qui ne sont pas les mêmes dans l'art de la sculpture, quoique ces deux arts se tiennent de si près. A bien plus forte raison ces loix qui asservissent l'ordonnance sont-elles différentes encore dans l'art du poëme épique & dans celui de la tragédie. Il y a des différences essentielles appartenant au mécanisme entre l'ordonnance d'une production musicale & celle d'un ouvrage d'architecture. On sent donc que le *génie* est d'une part plus gêné dans son vol lorsqu'il s'agit de l'ordonnance dans quelque art que ce soit, que lorsqu'il s'agit de l'invention, & qu'il faut aussi, pour apprécier le *génie* de l'ordonnance, avoir quelques notions du mécanisme ou du matériel de l'art auquel cette ordonnance est appliquée.

Ce seroit donc l'expression que je placerois près de l'invention, parce qu'il me semble que ce sont les deux parties les plus spirituelles des arts & qu'elles appartiennent au *génie* dans son caractère le plus indépendant de la pratique de chacun d'eux.

Aussi, en se servant des termes de peinture, on dira plus naturellement, le *génie* de l'invention, le *génie*



de l'expression, que l'on ne dira le *génie* du dessin, & le *génie* de la couleur.

Cependant si l'on s'instruit avec application de tout ce qui appartient à l'art & si l'on en approfondit la connoissance, on s'apercevra que le *génie* étend aussi ses droits sur le trait & le coloris : sur le trait, parceque bien que les dimensions soient fixées d'après les observations anatomiques; bien que les beaux modèles antiques nous montrent à cet égard la perfection réalisée, l'art de mettre en œuvre cette correction dans les circonstances différentes, l'art d'y joindre le sentiment, la vie & la grace, demande l'influence immédiate du *génie*; mais cette influence ne peut absolument suppléer ni à l'exactitude des mesures données, ni à l'imitation savante des plus belles statues.

Il en est de même du coloris, avec une différence qui donne ici de l'extension à l'influence du *génie* : c'est que le coloris étant, en une infinité de circonstances, à la volonté de l'artiste, son intelligence est plus libre, & le *génie* qui est une des perfections de l'intelligence, est plus indépendant du mécanisme, & peut décider l'artiste pour ce qui assurera le succès de ses ouvrages.

Comme je n'ai pas prétendu, à beaucoup près, exclure l'ordonnance des domaines du *génie*, je consens qu'elle dispute de rang avec la fécondité, la richesse, la noblesse; mais lorsqu'on approfondira bien toutes ces parties pour connoître en quoi elles tiennent au *génie*, on verra que c'est par les points où elles se rapprochent de l'invention.

Il resteroit à désigner les marques réelles, ou de

moins celles qu'on doit regarder comme les plus caractéristiques, du *génie* dans l'art de la peinture.

Le caractère d'originalité peut, à ce que je pense, obtenir un des premiers rangs, & ce caractère est infiniment rare, ainsi que le vrai *génie*.

En effet il est non-seulement difficile, mais encore presque impossible que les artistes, en concevant les idées des ouvrages qu'ils entreprennent, ne donnent pas accès à tout ce qu'ils ont vu ou étudié qui ait quelque rapport à l'objet dont ils s'occupent. On doit donc regarder non-seulement comme rare, mais comme surnaturel en quelque sorte, la faculté de trouver en soi & tout seul (pour m'exprimer ainsi) des manières nouvelles d'imaginer un sujet; des conceptions enfin qui n'aient aucun rapport sensible à rien de ce qui s'est produit, & qui ne paroissent pas être une simple extension, ou une combinaison de ce qui existoit déjà.

Cette marque de *génie* est extrêmement rare; elle n'est pas facile à reconnoître à cause des imitations plus ou moins détournées & plus ou moins cachées. Dans tous les objets, dans tous les genres, elle distingue réellement bien peu d'artistes, bien peu d'auteurs, & l'on peut encore aspirer au nom d'homme de *génie* sans posséder ce don si rare.

Le premier peintre de nos siècles modernes, Raphaël, a peut-être moins de signes de cette originalité de *génie* que Rubens, & le Tintoret.

Il en résulte que quoique le *génie* soit la partie la plus brillante dans les arts, quoiqu'elle se fasse sentir expressément dans l'originalité, elle ne peut élever un artiste au premier rang sans le concours de plusieurs autres parties & que le concours de ces parties; essen-

tielles, lorsque le *génie* les emploie heureusement, donne les moyens les plus usités d'apprécier les rangs & le vrai mérite dans les arts.

C'est pour parvenir à cette appréciation que de Piles avoit ingénieusement proposé une sorte de balance dans laquelle, évaluant pour ainsi dire le poids de chaque partie de l'art, il pensoit que l'on pouvoit pour chaque peintre former un résultat de son mérite.

Mais on sent combien ces résultats deviennent vagues, & combien cette balance, dans les différentes mains qui en feroient usage, seroit fautive.

En effet, que dans un sujet parfaitement ordonné, dessiné avec pureté, colorié avec force, les réminiscences soient ou cachées ou difficiles à découvrir, l'évaluation du mérite de l'originalité ne sera pas juste. Que les sujets soient simples, faciles à composer & à ordonner, ou qu'ils soient tels qu'on les voit dans les grandes machines, l'évaluation du talent de composer peut-elle être la même ?

Il n'est donc, à vrai dire, que l'homme de *génie* qui puisse véritablement apprécier le *génie*. C'est au seul tribunal de ses pairs qu'il peut être jugé; mais son influence se fait sentir à tout le monde, comme tout le monde est frappé de celle de la chaleur atmosphérique, dont les savans physiciens apprécient l'intensité.

Pour vous, jeunes artistes, soyez avertis qu'à votre âge il est une effervescence de l'âme & un épanouissement ( si l'on peut parler ainsi ) des facultés intellectuelles que trop aisément & trop ordinairement on prend pour les étincelles du *génie*.

Vous sentez-vous échauffés par les ardeurs de votre imagination, par l'accélération de vos esprits prompts



à se mouvoir, par l'exemple, par l'émulation, par quelque desir souvent étranger à ce qui vous occupe; vous croyez voler aux succès, & la gloire semble venir au-devant de vous; mais trop souvent cette effervescence passée, le *génie* a disparu.

Dès que le mécanisme de l'art vous oppose des difficultés, vous redevenez froids, ou le dépit chagrin amortit votre ardeur. Ce n'est pas de *génie* que vous êtes doués, mais seulement du desir d'en avoir, & malheureusement ce desir ne le donne pas.

Mais si, par une application soutenue, par le desir des succès, vous acquérez les pratiques & les connoissances indispensables; si vous ne vous rebutez pas des études difficiles; j'augurerai mieux de votre talent & j'espérerai qu'il sera vivifié par le *génie*. Je penserai qu'il vous soutient en secret, qu'il vous ordonne de lui applanir la route, qu'il vous dit tout bas: rompez mes chaînes & je volerai.

En effet, comment espérez-vous que le *génie* puisse même seulement marcher dans la carrière que vous lui voulez faire parcourir d'un vol, si lorsqu'il vous inspire l'expression, votre main ignore quels ressorts la rendent visible? Comment espérez-vous qu'il fasse agir, parler vos figures, si vous avez tant de peine à les construire, que le *génie* ennuié s'échappe & disparoisse pour seconder ceux qui lui fournissent des moyens aussi prompts que ses volontés?

Le *génie* est pour les artistes difficiles, lents & peu sûrs du mécanisme & de la pratique de leur art, comme ces démons qui, paroissant pour obéir aux évocations d'un enchanteur mal habile, le méprisent &

le suient, lorsqu'ils le voyent hésiter & balbutier les ordres qu'il veut leur donner.

Cependant il faut convenir que parmi les jeunes disciples de l'art dont je traite, s'il est des *génies* précoces ( & ce sont les plus incertains, ) il en est de lents & de tardifs, dont les fruits plus durables & moins corruptibles ne se sont pas annoncés par des fleurs prématurées.

Ne vous enorgueillissez donc pas de quelques croquis, de quelques esquisses dans lesquelles vous montrez du sens & de l'esprit. Si l'on vous loue, mettez-vous d'un encens léger, mais qui entête; si vos maîtres plus sévères vous blâment ou paroissent peu touchés de ces bluettes de *génie*, ne pensez pas que ce soit par une affectation pédantesque. Ils vous trahiroient si, dans vos premières études, ils ne donnoient pas la préférence absolue au mécanisme sur les parties spirituelles de l'art. Celles-ci sont les premières sans doute dans l'ordre du mérite, & cependant elles ne doivent s'offrir que les dernières dans l'ordre des études. Si la nature vous les a données, elles ne vous les otera pas; mais si vous n'acquérez pas les autres qui ne sont pas un don, vous ne les aurez jamais.

Il est donc indispensable que vous sachiez parfaitement dessiner pour bien exprimer. Le dessin est une langue; plus vous la saurez, plus vous parlerez avec grace, avec force, avec *génie*. Il est vrai que quelques hommes rares ont été doués dans les arts d'une telle abondance de *génie* qu'ils ont été distingués sans avoir les qualités que je fais regarder comme indispensables. Ces exceptions ne détruisent pas le principe, & si ces hommes avoient pu acquérir ce qui leur a

manqué, ils l'auroient emporté sur tous les autres.

Au reste cet objet d'étude dépend quelquefois des maîtres: il y a un *génie* de l'instruction comme un *génie* particulier pour chaque chose, & celui dont je parle est infiniment rare.

Il consiste à conformer les conseils & la marche des études, au caractère, à l'âge, au tempérament moral & physique de ceux que l'on instruit.

C'est-là le seul système raisonnable d'éducation: on n'en peut pas plus faire d'universels, qu'on ne peut faire un médicament qui guérisse toutes les maladies. Les seuls charlatans se vantent d'avoir surmonté cette impossibilité; les hommes instruits & sincères avouent que ce *génie* de l'instruction est presque impossible à trouver; mais il faut observer que malheureusement les hommes de *génie* qui seroient les plus propres à démêler & à guider celui des jeunes élèves, dédaignent trop souvent cette occupation qu'ils regardent comme pénible ou peu glorieuse, & qui est cependant, relativement à l'humanité, la plus noble des fonctions. ( *Article de M. WATELET.* )

GÉNIE. Ce mot est emprunté des latins; mais ils ne paroissent pas l'avoir limité au sens que nous lui donnons aujourd'hui. Tantôt ils entendoient par ce mot les qualités naturelles des personnes ou des choses dont ils parloient; *ingenium soli*, la qualité du sol; *ingenio suo vivere*, suivre son caractère, vivre à sa fantaisie. Tantôt ils le prenoient pour ce que nous entendons en général par le mot *esprit*; & comme nous disons un *esprit* vif, subtil, louche, épaïs, foible, indocile, les latins disoient *ingenium acre*, *acutum*, *ambiguum*, *contusum*, *imbecillum*, *indocile*.



Notre langue, dans l'acception commune, ne s'écarte point de la latine; on dit, suivre son *génie*; on prend même, comme les latins, le *génie* en mauvaise part, & l'on dit un *génie* pesant.

Mais il s'agit ici du mot *génie*, tel qu'il s'emploie dans la langue technique des lettres & des arts, & l'acception en est si peu déterminée, que le plus souvent ceux qui l'emploient sont loin de s'entendre eux-mêmes.

Cependant, quelle que soit cette acception, le *génie* ne sera toujours qu'une ou plusieurs qualités de l'esprit; mais comme, dans l'usage ordinaire, on a trop souvent réduit le mot *esprit* à signifier ce qu'on entend par *bel-esprit*, esprit vif, fin, brillant, on a imaginé d'exprimer par le mot *génie*, les qualités supérieures de l'esprit, celles qui témoignent plus sa grandeur, que son éclat & sa subtilité.

Ainsi quand l'esprit se manifeste dans les ouvrages de littérature par de grandes idées, dans la politique par de grands dessins, dans l'art militaire par de grandes opérations; il sembleroit pouvoir mériter le nom de *génie*.

Cette définition sera peu contestée pour ce qui concerne l'art de la guerre & la politique; mais il n'en est pas de même quand il est question de littérature. Les lettrés, nation jalouse & pointilleuse, emploient toutes les ressources de leur esprit pour refuser la palme du *génie* à ceux d'entre eux qui pourroient y prétendre; souvent ils ne l'accordent pas même à ceux qui ont eu les plus grands succès dans les genres les plus élevés, ou du moins ils la réservent pour la déposer sur leurs tombeaux.

Il disent bien que tel auteur a ou n'a pas de *génie* ; mais ils ne définissent jamais en quoi le *génie* consiste.

Cependant, en rassemblant les jugemens qu'on entend porter chaque jour, quoiqu'ils ne soient presque jamais motivés, on peut inférer qu'on accorde assez généralement le nom de *génie* à trois qualités de l'esprit, qui peuvent en effet être regardées comme les plus éminentes.

La première est cette qualité par laquelle l'esprit se représente si fortement toutes les images qui l'occupent, qu'elles lui sont réellement présentes, & que les peignant par la parole, il les rend présentes aux lecteurs ou aux auditeurs.

La seconde est cette sensibilité exquise par laquelle un écrivain est agité de tous les sentimens que peut inspirer son sujet, trouve sans la chercher, leur véritable expression, & par elle, les fait passer dans toutes les âmes capables de sentir.

La troisième est une vue à la fois étendue & profonde, par laquelle un écrivain, aperçoit d'un coup d'œil les rapports de causes & d'effets qui lient entr'eux des objets que des esprits moins pénétrants & moins vastes n'apercevraient que séparés, généralise ce que le commun des hommes ne voit qu'en détail, & trouve une chaîne commune à ce qui semble le plus divisé.

L'imagination, la sensibilité, la profondeur, telles que nous venons de les définir, constituent donc le *génie*. Même séparées, mais portées à un haut degré, elles peuvent mériter ce nom ; réunies, elles forment le *génie* le plus heureux. Le travail ne peut les acquérir, le talent ne peut les imiter, l'esprit même,

s'il ne possède pas ces qualités, n'a pas de ressources pour y suppléer.

Elles s'accordent parfaitement avec l'étymologie du mot *génie* (*ingenium*) ; elles sont nées en l'homme, elles sont nées avec lui, (*ingénita*, *ingenium*), & c'est ce que le mot de *génie* signifie dans son origine.

Si cette idée est juste, elle nous fera découvrir en quoi consiste le *génie* dans les arts de peinture & de sculpture.

Si l'artiste se représente aussi vivement à l'imagination la scène qu'il veut traiter que si elle se passoit sous ses yeux, sa composition sera vivante, comme sont censés l'être les personnages qui contribuent au sujet. Si, doué d'une exquise sensibilité, il partage tous les sentimens dont ces mêmes personnages doivent être animés, il leur en communiquera la véritable expression. S'il a cette vue profonde qui d'un coup d'œil embrasse un grand nombre d'objets & les enchaîne entre eux par les liens de leurs rapports, il unira par cette chaîne toutes les parties de sa composition & les fera contribuer à l'expression générale.

C'est donc l'expression qui constitue le *génie* dans les arts, & c'est ce que Mengs semble avoir senti, lorsqu'il a fait consister dans l'expression la partie qu'on nomme *invention*.

En effet, si l'invention est la première partie de l'art, si c'est elle qui procure à l'artiste la palme du *génie* & celle de l'immortalité, doit-on donner ce nom au talent de multiplier des figures, de les agencer d'une manière agréable à l'œil, de les distribuer en groupes qui présentent une belle scène d'apparat; talent qui n'est pas méprisable sans doute, mais qui ne suppose pas,



dans ceux qui le possèdent, des qualités de l'esprit assez rares pour mériter les noms d'invention & de *génie*?

Il y aura du *génie* dans le dessin, quand le dessin sera très-expressif. Si cela n'étoit pas, comment pourroit-on, dans une seule statue, reconnoître le *génie* de l'artiste? Mais un dessin, ou si l'on veut une statue qui, peu expressive, sera d'ailleurs correcte & pure, témoignera un grand talent & non du *génie*.

Il y a du *génie* dans le clair-obscur, quand il est tellement adapté à l'expression générale, qu'il contribue à la fortifier & qu'il en forme le complément. Le déluge du Poussin est un tableau de *génie*, & le clair-obscur de ce tableau fait une partie capitale du *génie* qu'on y admire.

Mais des effets piquans de clair-obscur peuvent-être le produit de l'observation, & ne suffisent pas pour supposer le *génie*. Accorderons nous le *génie* à un peintre hollandois, pour avoir représenté des effets qu'il aura cent fois observés dans un laboratoire obscur, éclairé par le feu d'une forge?

L'art de draper sera une opération du *génie*, quand les draperies contribueront elles-mêmes à l'expression, comme nous l'avons observé de celles de Raphaël à l'article DRAPER. Enfin le *génie* aura son influence jusques sur les moindres accessoires. Mais la composition, le dessin, le clair-obscur, la couleur n'appartiennent au *génie*, qu'autant qu'il s'en empare pour les faire concourir à l'expression.

M. Reynolds semble avoir confondu le *génie* avec le talent. « Le *génie*, dit-il, quelque définition qu'on en donne, est dans l'art un produit de l'imitation. Ce

» n'est qu'à force d'imiter qu'on peut produire des  
» inventions variées & originales.

» C'est à tort qu'on regarde le *génie* comme une fa-  
» culté qui va au-delà de l'art, qu'aucune méthode ne  
» peut enseigner, qu'aucune industrie ne peut faire ac-  
» quérir.

» L'idée du *génie* n'est pas une idée fixe, invariable ;  
» déterminée. Elle change avec les lumières des nations.  
» Ce qui a mérité le nom de *génie* dans un tems, ne  
» l'obtient plus dans un autre. Dans l'enfance de l'art,  
» un objet représenté par une seule couleur étoit une  
» production du *génie*. Quand on se fut aperçu que  
» l'art de représenter des objets par la voie du dessin  
» se peut enseigner, & est soumis à des préceptes,  
» on fit une autre application du mot *génie*, & on l'at-  
» tribua aux ouvrages de ceux qui surent joindre un  
» caractère particulier à l'ouvrage représenté, qui eurent  
» de l'expression, de la grace, de la grandeur, enfin  
» de ces qualités, de ces beautés, dont on ne pouvoit  
» donner encore des règles claires & précises.

» Mais nous savons à présent que le talent de rendre  
» la beauté des formes, d'exprimer la passion, de bien  
» composer, de donner un air de grandeur à un ou-  
» vrage, dépend en grande partie des règles. Qu'on  
» applique, si l'on veut, le nom de *génie* à ce ta-  
» lent ; c'est ce qu'on ne refusera pas, pourvu qu'on  
» veuille convenir que ce talent n'est pas l'effet d'une  
» inspiration, mais d'une étude attentive & bien di-  
» gérée & d'une longue expérience.

» Voudra-t-on réserver le titre de *génie* au premier  
» qui a su de lui-même trouver & réunir toutes ces  
» qualités ? Mais quel est-il ce premier ? il n'exista

» jamais. Un artiste a beaucoup travaillé pour acquérir  
» une de ces qualités, ses leçons & son exemple en  
» ont rendu la pratique facile à un autre qui l'a sur-  
» passé, & qui lui-même, à force de travaux, est  
» parvenu aux élémens d'une qualité encore inconnue  
» que d'autres ensuite ont perfectionnée. C'est ainsi  
» que s'est perfectionné l'art par les efforts successifs  
» d'une longue suite d'artistes.

» Mais qui osera dire que l'art soit aujourd'hui  
» parvenu à son terme? Il ne l'est pas sans doute ;  
» ce qu'on appelle *génie* trouvera encore à s'étendre ,  
» & l'homme vraiment né pour l'art, ne manquera pas  
» de chemins pour s'écarter de la foule. Cependant les  
» découvertes qu'il pourra faire , les nouvelles per-  
» fections qu'il pourra donner à l'art, seront, il est  
» vrai, au-dessus des règles actuelles, au-dessus des  
» règles vulgaires ; mais elles donneront lieu à des  
» règles nouvelles. Ainsi toutes les perfections qui  
» maintenant nous sont inconnues, & qui pourront  
» naître un jour, ne sont pas plus au-dessus des règles  
» possibles, qu'elles ne sont au-dessus de l'art. Elles  
» tiennent donc à des principes & ne sont pas l'effet  
» d'une inspiration «

Ce passage est ingénieux & rempli même de vérité ;  
mais il prouve seulement que l'acception du mot *génie*  
a été souvent mal déterminée, & que l'on peut en-  
seigner des parties qui ont été mal-à-propos décorées  
du nom de *génie*, mais non qu'on puisse enseigner à  
avoir du *génie*. On peut donner des leçons de toutes  
les parties de l'art ; si l'on acquiert des parties nou-  
velles, on pourra les soumettre encore à des principes ;  
mais on n'enseignera jamais à les pratiquer avec *génie*,



parce qu'on ne peut apprendre à un jeune artiste à avoir de l'imagination, de la sensibilité, un esprit d'une vaste étendue & d'une grande profondeur. Par quels moyens M. Reynolds apprendroit-il à ses élèves l'art de mettre dans leurs ouvrages l'expression qui fait admirer son tableau du Comte Ugolino, expression que toutes les parties de l'ouvrage concourent à rendre plus profonde & plus terrible ?

Comme celui qui parle, qui écrit avec *génie* ne pourroit manifester ses conceptions si les hommes ne s'étoient pas fait un langage, l'artiste de *génie* ne pouvoit faire connoître les siennes avant que le langage de l'art fût formé. Plus ce langage a été borné, plus l'artiste de *génie* a éprouvé de gêne. Ainsi, tant que la peinture a été bornée au simple trait, le *génie* pittoresque a eu peu de moyen de se montrer.

Si Giotto avoit autant de *génie* que Raphaël, comme les moyens qui forment le langage de l'art étoient moins perfectionnés de son tems, il n'a pu le manifester de même. Comment avec les lignes roides, inflexibles & monotones de son dessin, auroit-il rendu la vie, le mouvement, l'expression de l'homme passionné ? Si le langage de l'art acquiert à l'avenir des perfections nouvelles, c'est-à-dire, si les moyens de l'art acquièrent une plus grande étendue, les artistes de *génie* tireront de nouveaux avantages de ces nouvelles perfections, comme l'écrivain de *génie* trouve dans une langue plus riche des ressources que lui refusoit une langue pauvre : des maîtres pourront leur enseigner à en faire usage ; mais ils auront le *génie* en eux-mêmes, & on ne leur enseignera pas à en avoir. C'est ce qu'on peut répondre au raisonnement de M.

Reynolds, ou plutôt c'est ainsi qu'on doit l'interpréter.

Il met le talent d'exprimer les passions au nombre des choses qui se peuvent enseigner. Il est vrai qu'on peut démontrer l'expression sur la nature vivante & sur les ouvrages des grands maîtres ; qu'on peut en appuyer les principes sur la science de l'anatomie & sur celle de la physiologie : mais comme il faut sentir soi-même pour bien exprimer les passions, on ne peut apprendre à personne à les bien exprimer, puisqu'on ne peut apprendre à personne à être sensible.

Il en est de même de l'imagination & de la profondeur : on peut faire l'analyse de ces deux opérations de l'esprit, on peut en donner de beaux exemples ; mais on n'enseignera pas à imaginer fortement, à voir profondément.

Nous rapporterons, pour terminer cet article, ce que dit Mengs du *génie* de Raphaël. « Il étoit, dit l'artiste » Saxon, doué sans doute, d'un *génie* supérieur ; non » de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, & qui n'est qu'une imagination brillante ; mais » d'un *génie*, réfléchi, vaste & profond. Car, pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire » d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une ame tendre & sensible sur laquelle » tous les sentimens font une prompte impression, » comme sur une cire molle, mais qui cependant ne » change de forme qu'au gré de l'artiste.

» Tel doit être le *génie* du peintre ; tel a été celui » de Raphaël. Car pour donner cette variété que nous » remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensa-

» tions , puisque , sans avoir bien conçu le mouvement  
 « que doit faire un homme dans la situation déterminée où nous le supposons , on ne sauroit le rendre  
 » sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions ; par conséquent celui qui ne sait pas se représenter vivement une chose , saura bien moins encore la peindre ;  
 » & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel , on ne feroit aucune impression sur l'esprit du spectateur ».

Ce que Mengs établit, ici s'accorde parfaitement avec la définition que nous avons donnée du *génie*. (*Article de M. LEYESQUE.*)

GENRE ( subst. masc. ) On nomme *peintres de genre* les artistes qui se sont consacrés particulièrement à représenter certains objets. Des goûts particuliers & la difficulté d'embrasser toute l'étendue de l'art , ont occasionné cette division dans la pratique de la peinture. Les mêmes causes ont formé dans d'autres arts des divisions à-peu-près semblables.

Un poète qui auroit à lui seul les talens nécessaires pour exceller dans tous les *genres* de Poésie , seroit à-peu-près dans cet art , ce qu'est ou ce que devoit être le peintre d'histoire.

Mais les uns s'adonnent plus particulièrement aux Pastorales : ils sont poètes paysagistes ; aux compositions anacréontiques , ils s'approchent du *genre* des peintres agréables ; de même quelques artistes qui peignent les animaux , ont des rapports avec les fabulistes. Wateau , Lancret & quelques artistes modernes qui ont pris pour objet des actions ou des scènes particulières de la vie commune , peuvent se comparer aux auteurs de comé-



bles, & les poètes descriptifs aux peintres de vues.

La peinture enfin appelle *genres* ce que la poésie appelle du même nom, excepté qu'on ne dit pas des poètes de *genre*, mais des poètes qui s'occupent d'un *genre*.

Il en est de même dans l'éloquence, dans la musique & dans tous les arts; mais pour donner à ceux qui ont peu de connoissance de l'objet de cet article, une idée plus précise de ce qui caractérise & autorise cette division des *genres*, je me servirai d'une image. Cette manière de s'expliquer a quelque droit d'être admise en parlant de la peinture.

Il est peu de lecteurs, pour peu qu'ils soient instruits, qui, sur les pas du Tasse, n'ayent suivi les Chevaliers Danois dans le merveilleux séjour d'Armide, où tous les objets de la nature avoient été placés avec choix & au gré d'un art que dirigeoit l'amour le plus ingénieux.

Transportons-nous y quelques momens & représentons nous les diverses impressions qui ont occupé sans doute successivement les deux sages, attentifs à tout ce qui s'offrit à leurs regards. Ils apperçoivent, en approchant, un magnifique & vaste édifice; ils ont dû s'arrêter dans l'endroit où ils pouvoient mieux l'observer. Alors le site où se trouve ce palais, sa forme générale, ensuite ses parties, leurs détails, les effets qui en résultent concentrent leur attention & fixent leurs regards.

Transformez ces observateurs en artistes; qu'ils prennent leurs pinceaux pour imiter le *genre* de beautés qui les occupe & pour en faire passer le sentiment tel qu'ils l'éprouvent, à ceux qui verront leur ouvrage;

voilà des peintres qui se consacrent au *genre* de l'architecture, tel que l'ont exécuté avec succès Panini, Ser-vandoni & ceux qui marchent sur leurs traces.

Leur sentiment & leur affection les portent à regarder comme objet principal de leurs tableaux, la magnificence des fabriques & les effets que leurs ornemens donnent lieu de produire par le choix des lumières & du clair-obscur; ou bien ils se plaisent à représenter le pittoresque des monumens altérés par le tems, leurs *accidens* & leurs majestueuses ruines. Ils joignent à ces objets principaux de leurs compositions, ce que les plantes & les eaux peuvent y ajouter de beautés: ils ne se refusent pas d'y associer quelques arbres qui, nés dans les décombres & parvenus à leur terme, font penser aux effets du tems & portent l'esprit du spectateur à l'époque reculée de ses destructions.

Mais en se permettant des accessoires heureux & choisis, le peintre d'architecture fait toujours en sorte qu'ils soient subordonnés, & qu'ils ne détournent point trop de l'objet principal, auquel il consacre principalement ses soins.

Passons dans l'intérieur du séjour magique; autres motifs de surprise & d'admiration; nouvel objet principal pour nos guerriers, comme observateurs, & pour nos peintres de *genre* comme artistes. Des intérieurs-décorés de tout ce que l'art peut imaginer pour surpasser la nature, frappent les yeux & entraînent le peintre à y consacrer ses talens; mais ce *genre*, qui tient de près au précédent, a besoin d'une imitation plus exacte du clair-obscur & des perspectives linéales & aériennes, pour produire son illusion. D'ailleurs, la régularité, la symétrie, la difficulté d'y trouver des

Variétés & des oppositions, rendent ce *genre* plus froid & moins pratiqué. La plupart de ceux qui l'ont exercé avec succès, ont choisi pour objet de leurs représentations exactes, des Eglises le plus souvent gothiques, dont les élévations, les jours mystérieux & les points de vue pittoresques leur ont aidé à lutter contre la difficulté d'intéresser les spectateurs. En effet, les regards ne sont arrêtés quelques momens sur les tableaux de Steenwick & de Pieters - Neefs que par l'illusion de la perspective, par une grande vérité de couleur ou de lumières dégradées & enfin à l'aide de quelques détails de cérémonies que comporte l'usage de ces édifices. Par ces raisons, ce qui pourroit rendre l'intérieur d'un palais intéressant, seroit ou quelque cérémonie, ou quelque divertissement & ces accessoires nécessaires font sentir le défaut de ce *genre* qui ne peut se suffire à lui-même. Il est tel en effet que les Chevaliers, après avoir admiré quelques tableaux dont étoit orné le beau palais solitaire, s'empresèrent d'en sortir, mais dans le moment où ils pénétrèrent dans les jardins, où l'art caché disputoit de beauté, de variété, d'accidens agréables avec la plus belle nature & l'emportoit sur elle, nos guerriers se sentirent attachés, intéressés plus vivement, & c'est le sort des peintres qu'un penchant secret porte à embrasser le *genre* du paysage & qui cherchent, pour se satisfaire, des sites heureux.

Ils employent toutes les ressources de l'art à représenter ces arbres choisis dans tous les climats & dont les formes majestueuses, ainsi que la verdure admirable, excitent leur admiration. Ils sont arrêtés par la limpidité des eaux, & par les beaux reflets



qui semblent vouloir les convaincre à quel degré de perfection l'on peut parvenir à représenter le relief & les distances des objets réels sur une surface plate : ils partagent leurs soins entre les gazons & les fleurs.

Mais comme celles-ci sont aussi parfaites dans les jardins d'Armide que dans ceux de Flore même, l'observateur de ces beautés diverses s'en approche. Il fixe particulièrement ses regards sur chacune d'elles ; transporté d'admiration, il prend ses pinceaux, broye ses plus précieuses couleurs, se voue à imiter le charme & l'éclat des ouvrages précieux de la nature. Le voilà devenu peintre de fleurs ; &, par la richesse inépuisable que cette nature si riche & si variée fait répandre sur toutes les espèces qu'elle a produites, l'artiste qui se consacre à ce genre particulier voit s'ouvrir devant ses pas une carrière qu'il désespère de pouvoir parcourir dans toute son étendue. Cependant il associe souvent aux fleurs les animaux : il donne la préférence aux oiseaux & aux papillons, semblables à des fleurs mouvantes, qui le disputent d'éclat, de brillant & qui l'emportent quelquefois sur celles auxquelles ces êtres semblent venir se comparer ; mais pour revenir à nos chevaliers que j'ai transformés en artistes, ils ont enfin jetté leurs regards curieux à travers quelque feuillages mystérieusement disposés. Ils ont aperçu deux amans ; &, nouveaux Albans, ils deviennent les peintres d'histoire les plus heureux en modèles. Ils ne voyent plus les arbres qu'en masses peu détaillées : les eaux, les fleurs ne fixent plus leur attention ; le palais n'affecte plus leur regard que dans le lointain ; mais les passions, mais les impressions que sentent, qu'expriment deux amans brûlés de tous les feux de l'amour, voilà ce

que

que nos artistes s'efforcent de représenter, & ce que le poëte, dont j'ai tiré cette image sensible, a si admirablement deviné & colorié, que le peintre d'histoire peut croire avoir travaillé d'après la nature en le copiant.

Mais si quelqu'artiste, à la vue de cette scène, ne fait pas son objet presque unique de la beauté portée au degré le plus parfait dans les deux sexes & ornée des graces qu'anime l'amour & que nuance la volupté, il ne sera qu'un peintre foible du premier des *genres*. Il paroîtra inférieur encore à l'ambition qu'il a montrée, si, suivant les différentes circonstances que le poëte a fait succéder l'une à l'autre, il ne parvient pas à exprimer les inquiétudes d'Armide quittant son amant, sa douleur en apprenant qu'il la fuit, ses efforts pour courir après lui, pour l'arrêter, l'attendrir, le ramener, & les nuances graduées du trouble, du désespoir & des fureurs qui l'agitent au plus haut degré.

Si, porté à ne pas perdre de vue les accessoires d'un séjour enchanté, il entreprend d'en entretenir toujours l'idée dans l'esprit du spectateur, qu'il mette alors un art infini à faire que ces accessoires ne détournent pas de l'objet plus intéressant qu'il doit offrir; mais si toutes ces difficultés l'effrayent, qu'il retourne sur ses pas & qu'il s'attache aux objets particuliers dont j'ai parlé, en choisissant celui qui convient le mieux à ses dispositions. Jeunes artistes, il est important surtout que vous n'attendiez pas trop tard à prendre ce parti; car si vous ne vous fixez à un *genre*, qu'après avoir essuyé longtems les dégouts que causent les difficultés de l'histoire & le peu de succès que vous y aurez eu, il sera fort incertain qu'un pis-aller produise jamais un talent du premier ordre.

J'augurerai bien mieux de votre réussite, si vous vous êtes senti, dès vos premières années, entraînés par votre caractère ou un penchant marqué à quelque *genre* que ce soit, surtout si vous vous montrez assez modestes pour vous résigner aux volontés de la nature.

Un mérite d'originalité distinguera alors vos ouvrages, tandis que, si vous êtes décidés par pis-aller, le caractère de la médiocrité annoncera la cause de votre choix ; car il sera difficile qu'on ne remarque pas dans vos ouvrages une incertitude & une foiblesse qui vous fera toujours rejeter des premiers rangs de ce *genre*, auquel vous vous serez livré, ne pouvant mieux faire.

Il est bien à présumer qu'aux premiers momens où Snayders, Desportes, Van-Huysum, Panini, le Lorrain ont commencé à peindre de préférence, les animaux, les fleurs, le paysage, l'architecture, ils ont senti & ont fait remarquer que la nature les avoit destinés à leur *genre*, en leur donnant tous les signes d'une véritable vocation.

Soyez donc certains qu'on connoît, parmi le nombre infini de peintres de *genre*, ceux qui sont placés dans leurs emplois par la nature ; comme parmi les comédiens, on distingue ceux qui sont nés pour les personnages qu'ils y remplissent avec un succès inspiré, d'avec ceux qui, après avoir essayé de faire les rois, sont réduits de degrés en degrés à faire les rôles subalternes, qu'ils ne remplissent que pour doubler les premiers talens qu'ils imitent mal.

Il en est ainsi dans les lettres, où l'on voit des auteurs s'essayer dans les *genres* les plus nobles, & ne pouvant composer des poèmes, se réduire à des *quadrigaux*.



Il en seroit ainsi dans les emplois dont les hommes se trouvent chargés ou se chargent avec trop de confiance dans la société, si la vanité, l'amour propre & surtout l'intérêt n'y retenoient ceux qui souvent en sont les moins capables.

Ne rougissez donc pas de vous consacrer à un *genre*, si vous en avez le talent; mais quittez les pinceaux & prenez une profession honnête qui ne demande pas les talens & les dispositions qu'exigent les arts libéraux, si vous êtes réduits à essayer tous les *genres*, pour en choisir un que vous pratiquerez médiocrement.

Aureste, je ne veux laisser échapper aucune occasion de vous dire, que si vous peignez l'histoire, vous en ferez d'autant plus digne, que vous ne dédaignerez aucun des autres *genres*.

» Faites de grace », vous dira quelqu'un qui a de vous l'opinion que doit inspirer un peintre du premier de tous les *genres*, « faites de grace le portrait de mon » père, de mon ami --- Ce n'est pas mon *genre*, ré- » pondez-vous; je ne dois pas perdre mon temps à un » ouvrage au-dessous des occupations qui m'attachent » uniquement : allez chez un peintre de portraits ».

Eh! quoi, peindre un homme, c'est-à-dire, exprimer son caractère, rendre la toile vivante, exciter l'intérêt d'un fils, d'un époux, d'un tendre amant, d'une âme reconnoissante, sont des objets que vous regardez comme au-dessous de votre talent! Quels miracles, en ce cas, ne devez vous pas faire! Je vous en crois capable, mais j'aurai droit de vous juger avec sévérité, si votre réponse n'est dictée que par une suffisance dénuée de ce qui est nécessaire pour la soutenir. Sachez

## GEN

qu'en paroissant avoir la plus haute idée de votre art ; vous le rabaissez au contraire.

Faites donc avec plaisir, avec intérêt, avec sentiment, l'image d'un vieillard qui inspire un juste respect, comme excellent père de famille ; d'un jeune enfant qui vous offrira la véritable idée des graces de cet âge ; d'une femme que l'on reconnoisse aux vérités des formes, sans que vous ayez chargé les petits détails de ses traits ou exagéré ses agrémens. Représentez des animaux, des paysages, des fleurs ; & si vous avez un amour-propre secret, inspiré par vos occupations plus chéries & plus distinguées, faites en sorte que ces objets offrent, sous votre pinceau, par la touche & le faire, un caractère qui annonce qu'ils sont peints par un artiste au-dessus de ce qu'on appelle ordinairement *peintre de genre*.

Peintres de *genre*, à votre tour ayez la noble ambition de faire des excursions dans les pays qui semblent vous être interdits. Le portrait est votre patrimoine : à la bonne heure. Étudiez cependant la figure nue & l'antique, comme si vous étiez destinés à peindre des héros & des dieux. Ces portraits sont rares à faire aujourd'hui, j'en conviens ; mais vous ne pouvez prévoir le sort qui vous attend : exercez-vous à disposer plusieurs figures ensemble, vous sortirez plus facilement de la routine à laquelle vous vous habituez, en n'en composant qu'une seule.

Peintres paysagistes, peignez souvent la figure ; si non, par la difficulté qu'elle vous opposera, vous serez réduits à ne peindre que des déserts, ou des pays habités par des hommes estropiés.

Peintres d'animaux, si vous voulez que les chasses

que vous représentez plaisent , faites que nous nous croyons transportés dans les forêts où elles se passent , que l'on s'y voie à la suite des chiens que vous peignez ; que l'on imagine parcourir ces beaux sites qu'embellissent tous les accidens & tous les charmes de la végétation. Si vous voulez aussi que vos troupeaux , vos moutons , vos vaches me rappellent les mœurs & les tems de Jacob & des Patriarches , que j'aperçoive que ces animaux sont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paroisse jouir du doux repos d'une vie simple , & qu'il semble exprimer ce sentiment sur le haut-bois champêtre.

Enfin vous qui peignez les fleurs & les fruits , joignez à la représentation de ces objets précieux les êtres qui en approchent le plus : si vous n'accompagnez pas souvent les objets dont les beautés sont inanimées , d'êtres vivans , vos tableaux paroîtront morts , & peu-à-peu vous vous restreindrez par routine & par nonchalance , à une vingtaine de fleurs & de fruits que vous combinerez dans quelques vases , comme un poète sans génie combine un certain nombre d'expressions , de mots poétiques & de rimes.

Tout artiste de *genre* , qui croit voir des bornes à son talent , retrécit ces bornes qu'il a imaginées , de manière qu'à la fin elles l'emprisonnent.

Il est cependant vrai que le desir ambitieux d'étendre les *genres* , peut égarer quelquefois les artistes qui les pratiquent ; mais tout considéré , s'il faut tomber dans un défaut , choisissez plutôt celui-ci que l'autre.

Enfin pour terminer cet article , tous les *genres* , non-seulement s'avoisinent , mais se pénètrent. Ce sont les nuances d'une couleur , dont participent toutes



celles qui l'avoisinent. ( *Article de M. WATELET.* )

**GERSE** (adj.) On dit d'un tableau dont la couleur s'enlève par écailles, qu'il est *gersé*.

## G I

**GIGANTESQUE** (adj.) ne se prend pas en bonne part. Quand on dit cette figure est *gigantesque*, on n'entend pas qu'elle est d'une grandeur sublime, mais qu'elle est d'une grandeur outrée.

Quoique le colossal soit d'une proportion bien supérieure à la nature, sa destination n'est pas de paraître *gigantesque*, mais de présenter d'un point de vue éloigné les proportions de la nature.

Un colosse doit être vu de loin, dans une grande place, sur un édifice élevé, ou sur un socle qui l'éloigne de l'œil du spectateur. Posé sur le sol dans un lieu étroit, il deviendrait *gigantesque*, & blesserait la vue.

Une petite figure dans un lieu vaste n'exciterait pas l'attention. La statue de Louis XV, vue de la porte du Palais des Tuileries, pique la curiosité ; on se hâte d'approcher pour jouir, à une juste distance, des beautés qu'elle promet déjà ; quand on arrive sur la place où elle s'élève, on en embrasse l'ensemble ; on s'approche davantage pour en admirer les détails ; mais si l'on pouvoit monter sur le socle, elle deviendrait *gigantesque*. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

## G L

**GLACIS.** (subst. masc.) signifie, en terme de peinture, l'effet que produit une couleur transparente qu'on

applique légèrement, & en en frottant une autre qui se trouve déjà placée & sèche. La couleur avec laquelle on *glace* doit laisser appercevoir celle qui se trouve dessous, & lui donner, par le choix qu'on en fait, un ton plus brillant, plus coloré, plus fin que celui qu'elle avoit, & qui contribue par-là à la vigueur de l'harmonie.

On ne *glace* qu'avec des couleurs qui ont peu de corps, qui ne sont pas propres à empâter, qui sont transparentes, telles que les *laques*, les *stils de grain*.

La manière de *glacer* est de frotter avec une brosse un peu ferme la couleur dont on forme le *glacis*, sur celle qui doit en voir augmenter son lustre. Il reste, en conséquence de ce procédé, fort peu de la couleur avec laquelle on *glace* sur la première, ce qui, joint à la qualité nécessaire aux couleurs pour qu'elles soient propres à faire des *glacis*, doit laisser craindre avec raison aux peintres qui se servent de ce moyen, que l'effet brillant qu'ils ambitionnent ne soit que passager, & qu'il ne s'évanouisse ou ne s'évapore avec la *laque* ou le *fil de grain* qu'ils emploient.

Au reste, cette pratique a été cependant mise en usage par des maîtres célèbres. Rubens l'a souvent adoptée, pour rendre son coloris plus brillant.

Les *glacis* sont aussi très-propres à *accorder* un tableau, & à le rendre plus harmonieux; mais, je le répète encore, les dangers que font courir les couleurs qu'on est obligé d'employer, sont plus grands que l'avantage qu'on en retire.

Le mérite d'un tableau peint, comme on dit, à *pleine couleur & dans la pâte* (lorsque cette couleur n'est pas *tourmentée*, & que le fond sur lequel on

peint est solide ) l'emporte sur le brillant passager des tableaux où l'on prodigue avec adresse l'art de *glacer*. La couleur employée comme je l'ai dit, & comme l'a fait la plus grande partie des peintres célèbres, à l'avantage de ne point s'altérer, & s'il s'opère quelque changement par l'effet du tems, il est à l'avantage de cette manière de peindre franchement, parce que les tableaux où elle est employée prennent en vieillissant un ton plus vigoureux & plus d'accord, tandis que les tableaux où l'on s'est servi des *glacis*, se désaccordent partiellement & perdent ou par l'évaporation, ou par les plus petits soins qu'on prend pour les nettoyer, le brillant peu solide & la légèreté de leur *glacis*.

C'est aux artistes qui doutent de ces vérités à faire des épreuves plus propres à les convaincre que les raisonnemens. Ce seroit aussi à la chymie, dirigée par les peintres ( si elle daignoit se prêter à cette condescendance ) à éclairer sur la nature physique des couleurs, & à en découvrir de solides ou fidèles, qu'on pût substituer à celles qui ne le sont pas.

Il y a beaucoup à désirer sur cet objet & jamais l'occasion n'a été plus favorable, puisque la chymie est plus éclairée & plus répandue que jamais, & que les lumières philosophiques doivent engager les sciences & les arts à se porter une bienveillance mutuelle, & à s'aider sans cesse, comme la charité morale, dans les siècles où l'on s'en occupe, prêche aux hommes de se secourir & de s'aimer ( *Article de M. WATELET.* )

Le *GLACIS* est ainsi nommé du mot glace dont il imite la transparence. Il s'emploie principalement dans la peinture à l'huile.



C'est une couche de couleur tellement légère qu'elle doit laisser appercevoir la teinte qui est dessous.

Il y a des peintres qui peignent en *glacant* même au premier coup; comme Rubens & son école. Alors l'impression du tableau sert à la teinte que prend le *glacis*, & fait partie de la manière de peindre de l'artiste qui l'emploie. Les *glacis* placés ainsi sur des fonds bien secs, sont durables, légers & puissans de teinte.

Mais l'usage le plus général des *glacis* est de donner, d'après la première couche, les teintes à volonté sur diverses parties de l'ouvrage, d'en augmenter la vigueur, la légèreté, l'harmonie, & d'assurer la justesse des effets de lumière. Alors le *glacis* est un moyen efficace de perfection pour l'art, & un remède aux défauts échappés dans la première couche. L'ancienne Ecole Vénitienne, & beaucoup de peintres françois ont usé de *glacis* dans cette intention.

Quelque soit le bon effet du *glacis* sur un tableau déjà peint pour donner de la puissance à certaines couleurs & pour mettre, comme nous disons, les accords, c'est physiquement un moyen funeste au tableau. L'auteur l'emploie peu de tems après avoir fini son ouvrage dans la pâte; les huiles de la première couche ne sont pas encore évaporées. On répand par le *glacis* un espèce de vernis ou de glace; mais l'huile de la première couche n'en tend pas moins à pousser au-dehors, elle se trouve arrêtée sous le *glacis*, & y forme une croute d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties *glacées*.

C'est principalement à l'usage fréquent des *glacis*

raison, parce que c'est le caractère des *glacis* de sécher très-difficilement. L'huile appelée *huile grasse*, est celle qui fait sécher les couleurs le plus rapidement; mais elle est brune par la nature des drogues qui la composent & par sa cuisson. Ce défaut croît encore avec le tems. Il seroit donc bon d'employer des huiles sèches blanches, dans lesquelles il n'entrât pas de terre d'ombre & qu'on ne fit pas cuire. Si la saison est humide & qu'on ne présume pas que les *glacis* sèchent aisément, on peut mêler à cette huile blanche un peu de vernis. Les Flamands en usent, dit-on, en peignant; & quoique ce moyen paroisse contribuer à la trop grande sécheresse & à faire écailler les peintures, cet accident est moindre que la noirceur que l'huile grasse brune donne à l'ouvrage.

Ces diverses observations pratiques tiennent tellement à l'art des *glacis* qui est lui-même un point d'exécution, que nous avons été entraînés à les exposer, puisque d'elles dépend l'effet des *glacis* & par conséquent l'harmonie de tout l'ensemble d'une machine pittoresque.

Concluons par dire que l'usage des *glacis* ne peut guère avoir un succès solide, que lorsque le peintre l'emploie dès la première couche : manière qui caractérise ceux de Rubens & de son école. Les *glacis* employés par eux sur une *impression* ou une *ébauche* vieille & dure, toutes disposées à les recevoir, ont peu changé; mais aussi quel peintre jaloux d'une grande recherche de formes pourra, sans revenir sur son ouvrage, réunir du premier coup le coloris & l'effet à toutes les parties qui dépendent du dessin ?

Nous avons dit que les *glacis* s'employoient princie-

galement dans les peintures à l'huile. Cependant il en existe dans la *détrempe* & dans la *gouache*, genres dans lesquels plusieurs couleurs, placées au second coup, donnent, par leur transparence, des teintes riches, vives, & vigoureuses.

L'art de *glacer* sur le métal avec l'émail, produit des couleurs transparentes à travers lesquelles brillent les polis, & même quelques travaux sur l'or. Ces *glacis* prennent le nom d'*Émaux clairs*. Cette méthode, employée pour les bijoux, a été renouvelée de nos jours par M. Aubert, peintre en émail du Roi, & célèbre artiste en ce genre.

La méthode des *glacis* sur le papier ou le raffetas, pour faire des transparens; celle de glacer sur le fer-blanc pour les décorations tiennent, au métier du *peintre*. (Article de M. ROBIN.)

## G O

GOTHIQUE (adj.), ce qui est dans la manière introduite en Europe par les Goths, conquérans d'une grande partie de l'Empire Romain : écriture *gothique*, architecture *gothique*, peinture, sculpture *gothiques*.

La roideur, la maigreur des formes constituent le caractère de cette manière dans la sculpture; il faut, pour la peinture, ajouter à ces vices celui des tons crus, des couleurs entières, & pour les deux genres, l'abandon absolu de la nature. Les artistes ou plutôt les ouvriers *gothiques* faisoient les figures courtes, les cheveux sans légèreté, les draperies sans souplesse. Comme ils ne connoissoient dans le dessin ni le mélange des lignes arrondies & méplates, ni l'art d'ex-



primer les raccourcis, ils ne pouvoient donner de mouvement à leurs figures. La sauvage inflexibilité de leur art ne leur permettoit pas de connoître l'expression. Leurs figures supposées vivantes n'étoient pas plus animées que les figures mortes dont ils chargeoient les tombeaux. Ce qui ne se peut exprimer que par de savantes indications, comme le paysage, étoit chez eux encore plus mauvais que tout le reste. Des bâtons surmontés de quelques feuilles, telles qu'on les fait pour les dessins les plus communs de broderie, étoient des arbres &c.

Ce qu'on appelle l'architecture *gothique* avoit ses graces; mais elle n'appartenoit pas aux Goths: on en attribue l'invention aux Sarrafins. Elle imite les berceaux de feuillages, & cette imitation suffiroit seule à prouver qu'elle fut découverte par un peuple qui habitoit des pays chauds.

La peinture, la sculpture des Goths annonçoient leur ignorance; elles étoient telles parce qu'ils ne pouvoient les mieux faire. On ne doit pas dire qu'elles étoient dégradées par le mauvais goût; mais qu'elles étoient encore dans l'enfance. Pline nous apprend que chez les Grecs, ces deux arts ont passé par le même état, & s'il ne nous l'avoit pas appris, nous aurions pu le deviner.

On peut voir, dans beaucoup d'anciennes villes, des exemples de la sculpture *gothique*. On apperçoit encore quelques restes du caractère *gothique* en peinture dans les ouvrages de Léonard de Vinci, dans ceux du Pérugin, & même dans les premiers tableaux de Raphaël. Mais pour bien connoître ce caractère, il

Il faut voir les miniatures dont sont ornés les vieux manuscrits.

Michel-Ange est le premier qui l'ait entièrement abandonné dans son dessin; mais dans sa lutte contre ce défaut, il a donné dans le défaut contraire. Il a chargé les formes pour s'éloigner de la maigreur *gothique*; & pour vaincre l'inflexibilité *gothique*, il a outré les mouvemens. Les artistes *gothiques* n'annonçoient aucun muscle; Michel-Ange a fortement exprimé jusqu'aux muscles qui restent oisifs. C'est ainsi qu'en voulant combattre une opinion, on se porte ordinairement jusqu'à l'extrême de l'opinion contraire, lorsqu'il faudroit garder un juste milieu: c'est la marche de la nature, & elle excuse Michel-Ange. Cette observation n'auroit pas été inutile à ses critiques & à ses imitateurs. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

GOUACHE, ou plutôt GOUAZZE ( subst. fém.)  
Ce mot vient de l'Italien *guazzo*.

La manière de peindre qu'on désigne par ce nom est une des plus anciennes de celles que nous connoissons, si ce n'est pas celle qu'on peut regarder comme ayant précédé toutes les autres. L'eau est sans doute le moyen le plus facile & le plus naturel de donner à des matières colorées, mises en poudre, la fluidité nécessaire pour qu'on puisse les étendre sur des surfaces & les y rendre adhérentes. Les premières couleurs ont été vraisemblablement des terres & des pierres broyées, qu'on a rendues liquides par le moyen de l'eau; mais comme l'usage a fait voir que lorsque l'humidité de ces couleurs étoit totalement dissipée, elles n'étoient plus retenues & quittoient trop aisément les corps sur

lesquels on les avoit employées, on a cherché à leur donner plus de consistance par des mélanges de matières visqueuses; alors les gommes que certains arbres fournissent abondamment, qui se dissolvent aisément dans l'eau, & qui, par leur transparence, n'altèrent pas les couleurs, se sont offertes naturellement pour cet usage. La *gouache* n'est autre chose que cet apprêt simple de couleurs broyées & délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une dissolution de gomme.

On employe les couleurs, ainsi préparées, sur toutes sortes de corps: principalement sur la toile, sur le vélin, sur le papier, sur l'ivoire, & on se sert communément de la gomme arabique, que l'on fait fondre dans l'eau, comme on le fait aussi pour peindre en *miniature*; après avoir proportionné le mélange de la gomme avec les différentes couleurs, relativement à ce qu'elles en ont besoin, on couche ces couleurs, & on les empâte, c'est-à-dire, qu'on les étend avec une certaine épaisseur qui leur donne du corps, ce qui n'a pas lieu dans le lavis ni dans la miniature. Il est des couleurs qui demandent à être gommées les unes plus que les autres: l'expérience donnera des règles à cet égard, & les inconvéniens qu'il faut éviter serviront à les établir.

Ces inconvéniens sont que les couleurs trop peu gommées tombent en poussière, lorsqu'elles sont sèches ou qu'elles sont exposées à quelque frottement. D'un autre part, elles s'écaillent, se fendent & se détachent par morceaux, lorsqu'elles sont trop gommées. Des essais faciles à faire, instruisent mieux que tout ce qu'on pourroit dire à ce sujet.



La *gouache* est très-propre à peindre le paysage d'après nature. Elle sert à faire des esquisses pour de grandes compositions. On l'emploie pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perspectives. Cette manière de peindre est prompte & expéditive; elle a de l'éclat. On doit se mettre en garde en la pratiquant, contre une sécheresse qui, dans cette sorte de peinture, provient de ce que les couleurs séchant promptement, ne permettent pas de les peindre, autant qu'on pourroit le souhaiter.

L'artiste qui n'a pas le tems nécessaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances & pour accorder finement tout l'ouvrage, laisse échapper des touches dures, des passages heurtés & des tons cruds, qui existent plus rarement lorsqu'on peint à l'*huile*, parce qu'elle se sèche moins promptement.

La miniature, dans l'usage de laquelle on cherche à éviter cet inconvénient, en pointillant, comme je le dirai, tombe dans un autre défaut, & il est aussi ordinaire de voir des *gouaches* trop dures, que des miniatures dont la douceur doit être appelée mollesse.

*Est modus in rebus, sunt certi denique fines,  
Quos ultra citràque nequit consistere rectum.*

Ceux de mes lecteurs qui veulent connoître avec plus de détails ce qui concerne la *gouache*, trouveront ces détails au mot *peinture*, où j'ai rapporté par divisions ces différens procédés. (*Article de M. WATELET.*)

GOUSTOSE. (adj.) mot formé de l'italien *gustofo*, & adopté dans nos ateliers.

Tome II.

E e

Le *goustose* n'est pas le goût & encore moins le grand goût. Il consiste entièrement dans la manœuvre, & indique un *faire* badin & facile. Il ne peut se trouver avec le rendu précis, le fini précieux, puisque ce sont des indications adroites qui le constituent. Il a beaucoup de rapport avec le mot *esprit*, (voyez ESPRIT) & avec ce que nous dirons du *ragout* dans l'article GOUT.

Le *goustose* est l'opposé du sévère. Dans le sévère, tout est exprimé d'une manière précise ; dans le *goustose*, tout est indiqué d'une manière badine.

Une irrésolution sans timidité entre avantageusement dans le *goustose* : des contours multipliés, placés les uns auprès des autres, rentrant les uns dans les autres ; des touches d'abord indécises, mais dont l'indécision est enfin terminée par une touche ferme ; tout cela, fait en quelque sorte en se jouant, obtient le nom de *goustose*, & s'appelleroit gêne, fatigue, indécision si l'on y sentoît la peine.

Une esquisse gagne beaucoup à être *goustose* ; un grand tableau, dont le sujet a lui-même de la grandeur, exige en général de la sévérité.

La maquette d'un sculpteur peut être *goustose* : une statue ne doit pas l'être en général, mais seulement dans certaines parties que l'art indique plutôt qu'il ne les rend, telles que les cheveux &c.

Rembrandt étoit *goustose*, Metz, Mieris étoient précieux.

Le *goustose* convient au paysage, il trouve moins aisément place dans l'histoire, il nuirait à l'accord du *faire* dans un tableau dont certaines parties seroient soigneusement terminées. Il est plus propre que le fini

à traiter les animaux à longs poils, les brossailles, les herbages, les masure, les édifices ruinés & tout ce dont l'art ne peut exprimer les détails sans tomber dans la fêchereffe & le lèché.

La gravure à l'eau-forte doit être *gouffofe*. Il est bon d'égayer par des travaux *gouffofes* bien placés la froide févérité du burin. ( *Article de M. LEYESQUE.* )

GOUT. ( subst. masc. ) Le *goût* dans les beaux arts, & par conséquent dans la peinture, est un sentiment délicat & souvent très-prompt, des convenances, ou des conventions.

Il faut distinguer le *goût* qui jouit, du *goût* qui opère; non qu'ils soient essentiellement différens, mais parce que l'un agit avec promptitude & l'autre avec réflexion. Du reste tous deux ont également pour base ce sentiment délicat dont je viens de parler, qui ( je le répète ) se décide d'après les convenances, ou d'après les conventions.

Le *goût* appuyé sur les convenances à plus de perfection & de stabilité, parce que les convenances existent plus généralement & sont sujettes à moins d'instabilité que les conventions.

En effet les convenances naissent de la nature même des choses & des hommes, je veux dire, de ce qu'ils sont essentiellement & de ce que par conséquent, ils doivent être les uns à l'égard des autres dans l'ordre général: si l'on considère les convenances relativement aux hommes, elles consistent dans les relations & les rapports indispensables qu'ils doivent établir entre eux, ou qui s'y établissent naturellement pour leur plus grand avantage.



Le *goût* appuyé sur les conventions est plus *restraint*; parce que les conventions n'embrassent pas les choses ni les hommes en général, & ne s'établissent le plus ordinairement qu'entre un certain nombre d'hommes : aussi les conventions diffèrent entre elles dans les différents climats, dans les tems divers, dans les diverses sociétés & jusques dans les plus petites portions des sociétés.

C'est par ces raisons que le *goût* qui naît des conventions peut être établi sur tant de bases, & si multiplié qu'on le regarde enfin comme arbitraire. Aussi voit-on parmi nous très-fréquemment, par exemple, que le *goût* de la cour, n'est pas celui de la capitale, ni ce dernier, celui des provinces. Delà, résulte encore que l'homme vulgairement appelé homme de *goût*, se peut considérer sous tant d'aspects différents, & qu'enfin chaque quartier d'une grande ville, & jusqu'à chaque coterie particulière a le sien qui ne sera point celui d'une autre.

C'est par une suite des mêmes raisons que si le *goût* qui blesse certaines convenances générales, mais qu'autorisent certaines conventions, peut usurper quelquefois les droits du bon *goût*, le *goût* qui convient au plus grand nombre des convenances, parvient tôt ou tard à reprendre ses privilèges, & à faire proscrire le *goût* purement conventionnel.

Il étoit nécessaire de présenter ces idées générales, avant d'en faire l'application aux Beaux-Arts, & en particulier à la peinture; d'après ces bases données, on conçoit que le *goût*, fondé sur des conventions, peut, même en blesant certaines convenances, passer quelquefois pour être le bon *goût*; mais que l'artiste

ou l'écrivain qui, sans égard pour des conventions sujettes à changer, satisfait le plus grand nombre des convenances invariables, est enfin, tôt ou tard, généralement regardé comme ayant suivi le bon goût.

C'est donc par cette raison que ce qui est généralement désigné par le nom de chefs-d'œuvre, entre les productions des beaux-arts, est admis dans plusieurs pays différens, & pendant de longues suites de siècles, quoique ces chefs-d'œuvre soient contraires à un grand nombre de conventions établies.

Mais il faut observer pareillement que comme la perfection complète des ouvrages de l'art est-au-dessus des efforts de l'humanité; on doit trouver à reprendre même dans ces ouvrages admirés qui survivent aux changemens des conventions, parce que l'on y peut rencontrer quelques défauts de convenances.

Je pense que d'après ces explications, on peut se rendre à-peu-près compte de tout ce qui paroît le plus ordinairement obscur, incertain & quelquefois contradictoire dans les idées qu'on a du goût.

L'Iliade, le Laocoon, le choix des ouvrages de Raphaël & des grands artistes, satisfont tellement le plus grand nombre des convenances générales, & celles qui ont rapport aux arts libéraux, qu'ils obtiendront, tant que les hommes ne redeviendront pas barbares, les hommages qui leur ont été décernés.

Quant aux ouvrages dans lesquels on ne s'est conformé qu'à certaines conventions plus ou moins durables, ils peuvent avoir un succès quelque fois brillant & qui dure autant que ces conventions existent; mais semblables à des météores, on les voit perdre subitement leur éclat, & ce qui avoit excité l'admiration

éprouve souvent le mépris. C'est ainsi que plusieurs opinions, plusieurs préférences dans les ouvrages d'esprit & d'arts, ont fini par être livrées au ridicule sur le théâtre, après que la mode les eût fait regarder dans des cours brillantes ou des sociétés renommées, comme les résultats & les prononcés du bon goût.

Le véritablement bon goût tient donc à l'intérêt général; car cet intérêt a pour bases les grandes & générales convenances.

Des principes généraux que je viens d'énoncer, on doit inférer, entr'autres choses, que pour acquérir & conserver la pureté du *goût* qui appartient aux arts, les peintres doivent s'instruire par la lecture, par l'étude des bons ouvrages, & se rendre compte par la méditation de ce qui constitue les véritables convenances. Habituez-vous, jeunes disciples, à les respecter, elles régleront vos mœurs, votre conduite & dirigeront votre talent.

Pliez-vous cependant à certaines conventions pour ne pas vous singulariser; mais non pas dans ce qui regarde la perfection de l'art, supposé qu'elles y fussent contraires. Défendez-vous, relativement à votre talent, de vous laisser entraîner par les conventions passagères & souvent extravagantes des modes, par la recherche, l'affectation & les singularités. Ces erreurs sont originellement l'ouvrage d'un individu dont vous deviendriez les disciples, & vous ne devez l'être que de la belle nature. Les modes ne sont adoptées que par une société plus ou moins nombreuse, & vous devez avoir pour but de plaire à toutes.

Enfin les singularités sont dans les arts, ce qu'elles sont dans la nature, c'est-à-dire le plus ordinaire-



ment, des monstres. La beauté, quoiqu'elle soit très-rare, n'est pas une singularité; elle est la perfection des choses. La singularité n'est le plus souvent qu'une difformité; &c, dans les ouvrages des hommes, la beauté ne se soustrait pas aux loix de la raison, tandis que la singularité se fait gloire de s'en affranchir.

Je finirai par recommander aux artistes de se défier de prendre pour modèles les ouvrages qu'on appelle ouvrages de *goût*. Ils sont souvent maniérés; ils peuvent séduire; mais presque toujours ils égarent; car l'affectation & la manière, qu'on nomme souvent mal-à-propos *goût* & esprit, ne sont que le mauvais *goût* & l'esprit dénué de raison.

Il est à l'égard de la peinture comme des autres arts, des hommes de *goût*, des juges du *goût*; & pour l'ordinaire ils font partie des classes de la société qui peuvent influer par leurs opinions & leurs décisions sur le sort des arts & des artistes. Supposons que chez un peuple doux, qui auroit un penchant très-marqué à se modeler sur ceux qui jouissent des distinctions dues aux rangs, aux titres & qu'on n'accorde que trop souvent même à la richesse; supposons (dis-je) que le plus grand nombre des hommes distingués de cette nation flexible se regardât comme doué d'un *goût* juste & délicat sans s'être jamais rendu compte du véritable sens de ces expressions; supposons encore que, d'après ce don prétendu & leur distinction réelle dans la société, ils se crussent autorisés & comme obligés même à décider sur toutes les productions des arts, accoutumés qu'ils seroient à voir adopter leurs opinions, ne doit-on pas penser que les grandes convenances, bases des véritables beautés, courroient risque d'être

souvent sacrifiées à des idées peu réfléchies, peu justes; à des affections du moment, à des conventions particulières, même à des caprices; & que les conséquences de cet abus seroient peu-à-peu funestes aux arts, aux lettres & au bon *goût*?

On pourroit leur dire en général, sans avoir intention de les blesser, mais pour leur avantage & pour celui des arts, que le bon *goût*, & les convenances qui en sont les principes, ont des droits plus anciennement fondés que ceux qui ne sont dûs qu'aux rangs, aux titres & à la richesse; que ces droits commandent à tout le monde & ne peuvent réellement être asservis à personne.

Que les principes des arts, & de tout ce qui y a rapport exigent que, pour les connoître, on les médite, on les discute avec ceux qui joignent la pratique à une saine théorie; & que ces hommes sont les vrais supérieurs à cet égard. Croyez même, pourroit-on ajouter, que si quelques artistes, par intérêt ou pour briguer votre faveur, ont la foiblesse de vous tromper en vous flattant, ils ne vous apprécient pas moins en secret à votre désavantage. Persuadez-vous donc que les moyens de devenir vraiment hommes de *goût* ne sont pas de protéger avec une affabilité d'autant plus orgueilleuse qu'elle est plus familière, de répandre avec prodigalité des libéralités plus fastueuses que justes, de savoir employer assez adroitement & d'un ton imposant des mots, des phrases vagues; mais que pour s'instruire, après avoir bien lu & médité, il faut bien voir, bien comparer; c'est-à-dire voir (en disciple) opérer les hommes instruits, & les écouter après les avoir interrogés: que c'est ainsi qu'on acquiert le droit de ju-

ger, d'encourager, d'apprécier les talens, & qu'il faut encore que la modestie qui est au-dessus des prétentions, & la défiance de soi, plus noble que la confiance de l'orgueil, s'établissent les conservatrices du trésor de vos connoissances (*Article de M. WATELET.*)

GOUT. Ce mot qui ne désigne dans son origine que les sensations de la langue & du palais, a pris une signification bien plus étendue. Comme c'est le sens du *gout* qui juge la saveur des alimens, on a emprunté son nom pour désigner cette qualité de l'esprit qui juge du mérite des ouvrages dans les lettres & dans les arts. D'abord on avoit du *gout* pour juger la bonté d'un mêt; on a eu ensuite du *gout* pour juger la bonté d'un livre, d'un tableau, la beauté d'une étoffe, celle d'une voiture, d'un ameublement, & pour prononcer même sur toutes les inutilités, toutes les bizarreries que peuvent créer le luxe, la mode, & quelquefois la dépravation du *gout*.

Le *gout* ayant donc été adapté à tout, & tout le monde se piquant d'en avoir, ce mot a été si souvent employé, & si souvent mal appliqué, qu'il a fini par n'avoir plus qu'une signification vague, & quelquefois même inintelligible. Nous allons tâcher de la déterminer.

Il semble que le *gout* ne soit autre chose que le sentiment des convenances. Ce qui choque le *gout* dans quelque chose que ce soit, c'est ce qui s'écarte des convenances de cette chose. Les souliers à la poulaine, que portèrent nos ancêtres, étoient de mauvais *gout*, parce que le pied de l'homme ne se termine point par une longue pointe relevée, & qu'un vêtement doit convenir à la forme de ce qu'il revêt. Les vertuga-



dins dont les femmes se paroient au seizième siècle , étoient de mauvais *goût* , parce que la taille d'une femme ne se termine pas en forme de tonneau. Une étoffe dont le dessin est trop chargé est de mauvais *goût* , parce que la confusion est un défaut dans la nature. Il peut y avoir du mauvais *goût* dans les couleurs d'une parure , parce qu'il y a des couleurs qui ne se conviennent point entr'elles.

Le *goût* dans les matières littéraires , pourroit être défini *le sentiment des convenances dans l'ensemble, les détails & l'expression*. Si cette définition est juste , que penser de ces hommes sans *goût* & sans jugement , qui soutiennent que le *goût* est l'assassin du génie , comme si le propre du génie étoit de s'écarter des convenances ? mais on sait combien de littérateurs & d'artistes sont intéressés à décorer le *bizarre* du beau titre de génie.

L'écrivain , homme de *goût* , juge les convenances du sujet qui l'occupe & il les observe : le lecteur , homme de *goût* , applaudit à l'observation de ces convenances , ou condamne l'auteur qui ne les a pas observées.

Un ouvrage est de mauvais *goût* , quand le sujet manque lui-même aux convenances. Tels sont ceux dont l'objet est dégoûtant , ou ignoble , ou d'une sale obscénité , & capables seulement de plaire aux gens qui ont les mœurs & l'esprit corrompus. Des détails de mauvais *goût* sont ceux qui manquent aux convenances générales , ou ceux qui , sans être vicieux par eux-mêmes , pèchent contre les convenances du sujet. Ainsi les grands mouvemens , les figures hardies de l'art oratoire ou de la haute poésie , si souvent prodigués au-

jourd'hui dans des sujets qui n'exigent que de la simplicité, sont de mauvais *goût* dans ces sujets, quoiqu'ils puissent mériter d'être applaudis s'ils étoient mieux placés. Enfin l'expression est de mauvais *goût*, quand elle n'est pas convenable au sujet que l'on traite; quand elle est trop élevée, trop basse, trop fleurie, trop simple, trop recherchée, toujours relativement à ce sujet.

On confond quelquefois, dans les ouvrages d'esprit, la finesse & la délicatesse avec le *goût*. Cependant un auteur peut avoir des idées fines, délicates, sans avoir le sentiment général ou particulier des convenances. Il pourra mettre de la finesse où il faut de la noblesse, de la force, de la grandeur; & mettre de la délicatesse où il faut la plus grande clarté.

Le bon style sera toujours de bon *goût*, puisque le style ne peut être bon sans s'accorder avec les convenances de la langue, & du sujet, & des détails du sujet.

Le *goût* dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il est dans les lettres; il change seulement d'objet, & reste le même; il consiste toujours dans l'observation des convenances.

Le dessin sera d'accord avec les convenances générales s'il est conforme à un beau modèle choisi dans la nature : mais il peut manquer à la convenance du sujet, si par exemple une figure d'Hercule est d'un dessin svelte, ou celle d'Apollon d'un dessin musclé. Alors le dessin, bon en lui-même, sera de mauvais *goût* relativement au sujet.

La couleur sera de mauvais *goût*, si elle inspire la gaieté dans un sujet qui ne doit inspirer que de la tristesse.

resse , de la pitié , de l'horreur ; ou si elle est triste quand le sujet exige de la gaieté.

Tout ce qui , dans la composition , peut offenser les convenances générales , ou les convenances partielles du sujet , constitue une composition de mauvais *goût*.

Une draperie , indépendamment des convenances de costume , sera de mauvais *goût* , si elle ne convient pas au sujet ou aux personnages qui en seront revêtus. Des étoffes gaies & brillantes seront de mauvais *goût* dans un sujet lugubre ; elles le seront encore , si on les choisit pour draper un vieillard respectable , un grave philosophe , un magistrat austère.

Tous les accessoires peuvent être jugés par les mêmes principes. La prodigalité de richesses dans les détails est souvent une faute de *goût* , parce qu'elle pêche contre une des premières convenances de l'art , qui est d'attirer l'attention sur l'objet principal.

On dit de certaines personnes qu'elle n'ont pas de *goût*. Cela peut être vrai , & l'est même toujours sous un grand nombre de rapports ; mais ne peut l'être généralement , à moins qu'il ne s'agisse de personnes dont l'organisation soit absolument viciée. Il n'y a pas d'ailleurs d'homme qui ne soit capable de sentir quelques convenances , & d'en juger , & qui , par rapport à ces convenances ne soit homme de *goût*.

Mais comme le cercle des convenances semble renfermer tout ce qui existe , il n'est personne dont l'esprit puisse parcourir ce cercle entier , & qui par conséquent puisse avoir le *goût* universel.

On regarde le *goût* comme inné ; on prétend que le *goût* ne se peut acquérir. Ce principe est faux , s'il



est pris généralement ; il est vrai , si l'on veut le particulariser.

L'homme , par exemple , qui est né avec un caractère froid & peu sensible , pourra montrer beaucoup de *goût* dans les objets qui ne tiennent qu'à la raison sévère , & sentira très - bien les convenances réciproques de ces objets ; mais il ne sentira pas celles des genres qui ne doivent leur mérite qu'à l'impétuosité des passions , à la chaleur brûlante de l'enthousiasme. Il est donc vrai que certains hommes n'acquerront jamais le *goût* qui fait produire ou juger certains ouvrages , parce qu'ils n'ont pas même apporté en naissant ce que nous appellerons les organes de ce *goût*. Il ne sentiront pas mieux les convenances des objets auxquels leur organisation est étrangère , qu'un aveugle ne sentira les convenances des couleurs.

Mais il ne faut pas croire que le *goût* même dont on a apporté en naissant l'organisation , ou , si l'on veut , les dispositions , soit inné. Raphaël , né dans un village , & condamné à des travaux rustiques , n'auroit pas eu la moindre idée des convenances pittoresques , qu'il a si bien observées , & qui lui conservent le premier rang entre les peintres.

Il n'y a d'inné que les dispositions au *goût* ; mais le *goût* lui-même dépend de l'étude , de la pratique , de l'expérience , de l'habitude de comparer , & de la réflexion.

S'il y a des hommes qui ne peuvent acquérir le sentiment & la pratique des convenances qui constituent les genres inférieurs de l'art , c'est qu'il y a des hommes à qui leur organisation refuse même de réussir dans les opérations les plus mécaniques. Ils suivent des écoles ,

ils écoutent des maîtres ; mais les grands principes de l'art ne sont jamais reçus dans leur intelligence.

Le grand principe, le principe universel des arts, n'est autre chose que celui des convenances observées, par rapport aux objets de la nature qui tombent sous le sens de la vue. Ce principe des convenances conduit les artistes à la beauté, puisque la nature s'écarte des convenances quand elle cesse d'être belle. La beauté consiste dans la juste correspondance, dans l'exakte proportion des parties, & n'est par conséquent autre chose que la parfaite convenance de ces parties entre elles. Un nez trop grand ou trop petit, des yeux trop saillans ou trop enfoncés, un menton trop long ou trop court, des joues trop creuses, une bouche trop fendue, des lèvres trop plates ou trop épaisses, sont autant de défauts de convenance qui constituent la laideur.

Ainsi la connoissance de la nature est celle de la beauté, & l'imitation de la nature qui est l'objet de l'art, est l'imitation du beau. Les difformités ne sont pas la nature, elles en sont les écarts. Raphaël a peint la nature, Rembrandt n'en a souvent peint que la dégradation, au moins dans les formes; il a cependant une grande réputation, & justement méritée, parce qu'il a imité de grandes beautés de la nature dans la couleur & dans les effets. Jamais la nature ne s'écarte de la beauté, qu'elle ne fasse les premiers pas vers la monstruosité. La laideur n'est formée que de l'excès ou du défaut de ce qu'exige la nature pour être elle-même.

Le bon goût dans les arts peut se trouver dans les genres inférieurs, lorsque les convenances y sont bien

observées. La représentation d'une fête champêtre, d'un bouquet de fleurs, d'une corbeille de fruits, de la nature morte, peut être de bon *goût*.

Des imitations de scènes ignobles, sont de mauvais *goût* par rapport au choix du sujet qui blesse les convenances générales. Mais elles peuvent être de bon *goût* par d'autres convenances, comme nous venons de le dire en parlant de Rembrandt. Il faut considérer alors si, le sujet une fois admis, le reste s'accorde avec les convenances.

Le grand *goût* suppose un grand genre. Il consiste, comme *Mengs* l'a défini, à choisir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejeter ou cacher celles qui sont foibles & subordonnées, lorsqu'elles ne sont pas absolument nécessaires.

Le *goût* mesquin s'occupe de toutes les petites parties & préfère les pauvretés qui annoncent la foiblesse & la misère de la nature aux grandes formes qui en constituent la force & la beauté.

On confond souvent, dans le langage des arts, le *goût* avec la manière: c'est dans ce sens que, pour désigner la manière d'une école ou d'un artiste, on dit le *goût* de telle école, de telle nation, de tel maître. Dans cette acception, le *goût* du maître est ordinairement composé plus ou moins du *goût* de sa nation & de son *goût* particulier.

Il est une partie de la manœuvre de l'art que les artistes appellent *ragoût* & qu'on désigne aussi par le nom de *goût*. Cette partie est une sorte de coquetterie; une recherche de moyens de plaire par un maniement badin de pinceau, par des laissés, par des touches piquantes, par des agencemens d'accesssoires qui, group-



pés ensemble, plaisent à l'œil, & qu'on appelle quelquefois, en langage d'ateliers, un fouillis ragoutant. Tout cela tient de fort près à ce qu'on appelle *esprit* dans les arts. Voyez l'article *ESPRIT*.

Comme ces moyens sont petits, on sent qu'ils ne conviennent pas aux grandes choses. Ils seroient très-déplacés dans une grande fresque, puisqu'ils ne seroient pas même apperçus; ils le seroient encore dans de grands tableaux; ils donnent du prix à de petits ouvrages: mais loin d'être le *goût*, ils sont le témoignage d'un mauvais *goût*, quand ils se trouvent employés dans des sujets où ils ne conviennent pas. Un peintre qui n'est plus, & dont l'exemple & les succès auroient pu détruire le *goût* dans l'Ecole François, a obtenu long-tems la réputation d'artiste plein de *goût*, pour avoir prodigué ces moyens dans tous ses ouvrages, & dans ceux mêmes où les convenances exigeoient les beautés les plus austères. Peu sensible à la beauté, trop léger pour se soumettre aux convenances même les plus nécessaires, il réduisoit son art en une sorte de libertinage, & faisoit entrer ce qu'on peut appeller le badinage pittoresque dans les sujets où Raphaël eût cherché ce que la beauté idéale a de plus sublime. Son exemple doit effrayer ceux qui voudroient fonder leur gloire sur un caprice passager: après avoir séduit la France, il a presque survécu à sa réputation.

» Le *goût* (ce mot peut s'entendre encore ici comme exprimant le sentiment des convenances.) » Le *goût*, » dit Mengs, est ce qui détermine l'artiste à faire » choix d'un objet principal, & à prendre ou à re- » jeter ce qui peut y avoir un rapport bon ou mau- » vais. Voilà pourquoi lorsque tout, dans un tableau, » est

» est exécuté d'une même manière, on dit que l'ar-  
 » tiste a tout à fait manqué de *goût*, parce qu'il n'offre  
 » rien de pittoresque ni de distinct, & que par con-  
 » séquent l'ouvrage est sans effet & sans expression. Le  
 » choix du peintre décide du style de l'ouvrage; c'est  
 » ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obscur,  
 » au jet des draperies & aux autres parties de la pein-  
 » ture; de sorte que lorsqu'il fait choisir le plus beau &  
 » le plus grand dans chacune de ces parties, il produit  
 » inmanquablement des ouvrages du plus grand *goût*.  
 » Le beau est ce qui rend toutes les qualités agréa-  
 » bles d'une chose; & le mauvais ce qui n'en montre  
 » que les parties désagréables.

» Il faut donc étudier chaque chose pour voir ce  
 » qu'on voudroit y trouver, & pour choisir ensuite  
 » les parties qui répondent le mieux aux objets qu'on  
 » veut représenter: c'est de cette manière qu'on produit  
 » des choses véritablement belles. Qu'on examine,  
 » d'un autre côté, ce qui est de mauvais dans un  
 » objet & qu'on voudroit qui n'y fût point; c'est ce  
 » qui seroit désagréable, & ce qu'il faut rejeter.

» C'est en examinant ainsi les qualités des choses  
 » qu'on trouvera l'expression. Rien ne peut être ex-  
 » pressif, s'il n'est rendu avec les qualités qui le ca-  
 » ractérisent naturellement. Le bon, en général, est  
 » ce qui est utile & ce qui flatte agréablement nos  
 » sens; & le mauvais, dans chaque chose, est la  
 » partie qui blesse nos yeux, & qui révolte notre  
 » jugement, en nous causant une sensation désagréable.

» Notre esprit est choqué de tout ce qui n'est pas  
 » d'accord avec sa cause, & avec sa destination: il  
 » l'est donc quand notre vue est frappée d'un objet

» qui ne semble pas convenir avec la cause de son  
 » existence, ou avec sa destination, & que nous ne  
 » pouvons concevoir pourquoi il a telle ou telle forme.

» Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs opri-  
 » ques, offense la vue; ce qui fait que certaines  
 » couleurs, ainsi que les lumières & les ombres trop  
 » tranchantes, fatiguent l'ame. Les hachures trop  
 » fortes, ainsi que les couleurs ou trop vives ou trop  
 » contrastées nous sont désagréables, par la raison  
 » qu'elles font passer trop subitement nos yeux d'une  
 » sensation à une autre, & causent ainsi une tension  
 » violente de nerfs qui blesse nos yeux. Voilà pour-  
 » quoi aussi l'harmonie nous est si agréable, parce  
 » qu'elle consiste à établir toujours des milieux entre  
 » les extrêmes.

» Comme l'art de la peinture est très-difficile, il  
 » n'y a point encore eu d'artiste dont le *goût* ait été  
 » également parfait dans toutes les parties. Celui qui  
 » aura bien choisi dans l'une aura souvent fort mal  
 » réussi dans l'autre, & dans quelques-unes même il  
 » n'aura mis aucun choix ». (*Article de M. LEVES-*  
*QUE.*)

## G R

GRACE (subst. fém.) Si la *grace* naît du juste accord des sentimens de l'âme avec l'action du corps, le peintre, pour la représenter, doit apprendre à bien connoître, par l'observation & par la méditation, la marche corrélatrice des affections & des mouvemens; marche quelquefois parfaitement correspondante, mais trop souvent inégale, soit que l'expression éprouve



quelque gêne, soit que le sentiment soit contraint ou peu sincère.

Le mot dont il s'agit ici est un de ceux qui sont adoptés avec la même acception dans tous les arts & dans l'usage ordinaire. C'est un terme de théorie générale, & ce sont les termes de cette espèce qui forment les liens par lesquels tous les beaux arts se trouvent unis les uns aux autres.

La *grace* d'une figure peinte ou sculptée, celle d'une figure décrite en vers, ou en prose, celle d'un air de musique, toutes ces *graces* ont le même principe.

Je prie les lecteurs de pardonner si je remets ici sous leurs yeux le chapitre de la *grace* tel qu'il se trouve à la suite du poëme de l'art de peindre; ce que j'ai pensé & dit à ce sujet, m'a paru confirmé par les observations que j'ai continué de faire; il a été adopté par plusieurs auteurs qui ont écrit sur cette matière, & je ne pourrois dire qu'à peu-près les mêmes choses en d'autres termes.

La *grace*, ainsi que la beauté, concourt à la perfection. Ces deux qualités se rapprochent dans l'ordre de nos idées: leur effet commun est de plaire: quelquefois on les confond, plus souvent on les distingue: elles se disputent la préférence qu'elles obtiennent suivant les circonstances.

La beauté supporte un examen réitéré & réfléchi; ainsi l'on peut disputer le prix de la beauté, comme firent les trois déesses, tandis que le seul projet prémédité de montrer des *graces*, les fait disparaître.

Je crois que la beauté (comme je l'ai dit) consiste dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous sont propres.

La *grace* consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.

Dans l'enfance & dans la jeunesse, l'âme agit d'une manière libre & immédiate sur les ressorts de l'expression.

Les mouvemens de l'âme des enfans sont simples, leurs membres dociles & souples. Il résulte de ces qualités une unité & une franchise qui plaît.

Conséquemment, l'enfance & la jeunesse sont les âges des *graces*. La souplesse & la docilité des membres sont tellement nécessaires aux *graces*, que l'âge mûr s'y refuse & que la vieillesse en est privée.

La simplicité & la franchise des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les *graces*, que les passions indécises, ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes & les larmes même qu'occasionne la perte d'un objet chéri, sont susceptibles de *graces*, parce que tous ces mouvemens sont simples.

L'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées & les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles.

Le sexe le plus souple dans ses ressorts, le plus sensible dans ses affections, dans lequel le désir de plaire est un sentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il est nécessaire au système de la nature; ce sexe qui rend la beauté plus intéressante, offre aussi lorsqu'il échappe à l'artifice & à l'affectation, les *graces* sous l'aspect le plus séduisant.

La jeunesse très-cultivée s'éloigne souvent des *graces* qu'elle recherche, tandis que celle qui est moins contrainte, les possède sans avoir eu le projet de les acquérir. C'est que l'esprit éclairé & les conventions établies retardent, ou affoiblissent les mouvemens subits tant de l'âme que du corps. La réflexion les rend compliqués. Plus la raison s'affermir & s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, & moins on laisse aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auroient naturellement sur les traits, sur les gestes & sur les actions.

L'âge mur, qui voit ordinairement se perfectionner & la raison & l'expérience, voit aussi les ressorts extérieurs devenir moins dociles & moins souples.

Dans la vieillesse enfin, l'âme refroidie ne donne plus ses ordres qu'avec lenteur, & ne se fait plus obéir qu'avec peine.

L'expression & les *graces* s'évanouissent alors; les *graces* telles que je viens de les définir, empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation.

Cependant les mouvemens simples de l'âme n'ont peut être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport absolu qui existe entre cette parfaite conformation & les actions qui lui sont propres.

Voilà pourquoi l'enfance, qu'on peut regarder comme un âge où le corps est imparfait, se trouve susceptible des *graces*, tandis que ce n'est que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit suppose encore l'équilibre des principes de la vie qui produit sur nous la santé. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, est favorable aux *graces*, & sert de lustre à la beauté.



Au reste, cet accord des mouvemens simples de l'ame avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, & produit des effets très-variés.

C'est delà que vient sans doute l'obscurité avec laquelle on en parle communément, & ce *je ne sais quoi*, expression vuide de sens qu'on a si souvent répétée, comme signifiant quelque chose.

Les *graces* sont plus ou moins apperçues & senties, selon que ceux aux yeux desquels elles se montrent sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne se fasse, quand nous sommes très-sensibles aux *graces*, un concours de nos sentimens intérieurs, avec ce qui les produit ? fixons quelques idées à ce sujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée se prête à sa démarche avec cette facilité & cette souplesse qui sont les caractères de son âge. Cette jeune fille, que je suppose affectée d'un mouvement de curiosité, reçoit de cette impression simple de son ame, des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des *graces* naturelles indépendantes d'aucune modification étrangère.

Supposons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'apperçoit, & qui se rend près de lui. Supposons encore que la curiosité qui guidoit les pas de la jeune fille, soit changée en un sentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à son action & à sa démarche; quel accroissement de *graces* va naître de cet objet plus intéressant, de cette action

plus vive, & de la relation de sentiment qui d'un côté produit un empressement tendre, & qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois, & plus sensible aux *graces* de sa fille, que ne l'étoit cet homme désintéressé !

Ajoutons à ces nuances.

Que ce ne soit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend & qui voit arriver l'objet qu'il desire & qu'il chérit ; que cette jeune fille à son tour, soit une tendre & naïve amante, qui n'a pas plutôt aperçu celui qu'elle aime, qu'elle précipite sa course ; supposez que le lieu dans lequel ces deux amans se réunissent, soit ce que la nature peut offrir de plus agréable ; que la saison favorable ait décoré de verdure & de fleurs le lieu du rendez-vous. Représentez-vous à la fois les charmes de la jeunesse, la perfection de la beauté, l'éclat d'une santé parfaite, l'agitation vive & naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus simples, les plus relatifs, les moins contrainsts ; & voyez se succéder alors une variété infinie de nuances dans les *graces*, qui, toutes inspirées, toutes involontaires, sont par conséquent empreintes sur les traits & exprimées dans les moindres actions & dans les moindres gestes.

Ainsi parmi les impressions de l'ame qui se peignent dans nos mouvemens, & dont j'ai parlé, en réfléchissant sur les passions, celle qui paroît la plus favorisée de la nature, l'amour produit une expression plus agréable, plus universelle, plus sensible que toute autre, & dans laquelle la relation de l'ame & du corps qui fait naître les *graces*, est plus intime & plus exactement d'accord.

Aussi les anciens joignoient , & ne séparaient jamais Vénus , l'Amour & les *Graces* : & la ceinture mystérieuse décrite par Homère n'est peut-être que l'emblème de ce sentiment d'amour si fertile en *graces*, dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté seule n'auroit pu lui donner (*Article de M. WATELET.*).

La GRACE est une des branches du goût par laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la plus douce & la plus agréable.

Le talent de donner de la *grace* ne s'acquiert ni par le savoir, ni par la plus grande pratique, ni par les meilleures leçons. Ce n'est pas non plus par le savoir ni par l'étude qu'on est enchanté d'un ouvrage plein de *grace*.

La *grace* est tout sentiment dans l'habile artiste qui l'exprime : elle inspire, disons mieux, elle commande le plaisir à tous ceux qui jettent les yeux sur son ouvrage.

La *grace* ne connoît ni les principes, ni les conventions. Chaque nation peut bien avoir son genre de *beauté*; mais la *grace* est une pour tout pays.

Elle ne peut se décrire, ni se mesurer, ni se déterminer; en tout cela, plus fine, plus fugitive, plus universelle que la *beauté*. Aussi leur essence, comme leurs effets, sont-ils différens : ces deux qualités exquisées ne se ressemblent que par leurs attraits, toujours cependant plus victorieux dans la *grace*.

Celle-ci plaît & ravit sans la précision de formes adoptée par les artistes pour exprimer la *beauté*. La *beauté*, toute admirable qu'elle est, n'attire & ne



l'charme que par la *grace* qui l'accompagne quelquefois, & qui seule la rend accomplie.

La *grace plus belle encore que la beauté*, dit la Fontaine en faisant la peinture de la Déesse des Amours. Et convenons-en ; ce poète a été peut-être dans l'art de peindre à l'esprit, le seul des nôtres qui fût en possession de définir la *grace* ; parce qu'elle naissoit sous sa plume comme sous les pinceaux de l'Albane.

On vient de dire que les *grâces* ne s'acquièrent pas, c'est aussi l'avis de Montesquieu. « Pour en avoir, » ajoute-t-il, il faut être naïf ; mais comment travailler » à être naïf ? »

La naïveté qui donne la *grace* dans la nature, peut seule la produire dans l'art qui l'imité. Dès le moindre mouvement pour courir après elle, on s'en éloigne.

Si tel est le vrai caractère de la *grace*, que l'écrivain célèbre que nous venons de citer la fait entrer dans un chapitre (1) qu'il intitule : *Le je ne sais quoi*, on sent qu'on ne peut raisonnablement s'appesantir sur son essence, encore moins prétendre donner des méthodes pour l'obtenir.

Dire, comme M. Watelet (2) d'après Félibien (3) : « Que la *grace* consiste dans l'accord des mouvemens » produits par la beauté, avec les mouvemens de l'ame ; c'est-à-dire que la *beauté* est nécessaire à la *grace*,

(1) Essai sur le goût.

(2) Réflexions à la suite du Poème de l'art de peindre.

(3) Entretien premier sur les vies & les ouvrages des Peintres, in-12. pag. 44.

c'est une assertion qui n'est pas toujours vraie. En second lieu, l'accord des mouvemens du corps avec ceux de l'ame convient autant à l'expression exacte de toutes les passions, qu'aux *graces*.

Félibien prétend encore que la *grace* est un mouvement de l'ame dont on ne juge que par l'action du corps. Ce principe n'est exact ni général. La *Diane endormie* de Piètre de Cortone, la seule figure de ce peintre où l'on voye de la *grace* sans *manière*; la *Sainte-Cécile* expirante du Dominiquin, & quelques autres encore prouvent que l'art, comme la nature, met de la *grace* même dans l'inaction (1).

La seule & la sûre manière d'expliquer la *grace* dans l'art, c'est d'indiquer où elle se trouve.

Le Corrège est présenté comme le maître des *graces*. On ne peut lui refuser cette distinction, si on considère ses ouvrages principalement du côté de l'exécution; car dans la *grace* des attitudes, il est par fois un peu recherché.

L'Albane nous semble avoir atteint cette partie de la *grace* dans le plus haut degré. Il n'y prétend ja-

(1) Félibien auroit pu répondre que l'inaction même doit être regardée, dans l'art, comme un mouvement, parce qu'elle est la continuation de l'attitude que la figure est censée avoir prise dans son dernier mouvement. Une personne endormie peut avoir de la *grace*, parce qu'elle peut conserver une attitude gracieuse qu'elle a prise en s'endormant ou pendant son sommeil. La douce convulsion de *Sainte-Cécile* expirante est un mouvement. Enfin une personne morte peut avoir encore de la *grace*, parce que le dernier mouvement qu'elle a fait, & dont elle conserve l'attitude, a pu être gracieux. *Note de l'Éditeur.*

mais , & tout la respire dans les mouvemens simples, & naïfs de ses figures.

La Vénus de *Médicis*, la Vénus *accroupie*, l'*Apol-lino*, l'Hermaphrodite, sont, comme l'indique fort bien Mengs (1), de vrais modèles de *grace* que nous avons dans l'antique.

François Duquesnoy, dit le Flamand, le Pugez dans quelqu'unes de ses statues, sont les sculpteurs modernes qui ayent le mieux senti les *graces*. Parmi nos peintres françois, Sébastien Bourdon les a connues.

Plaire est un des grands buts de l'art. Rien n'est plus propre à le remplir que d'y mettre de la *grace*. Carle Maratte en sentoit le prix : il en avoit beaucoup recherché les moyens. Il voulut peindre les trois *graces*, & il leur fait dire ces mots dans son tableau : *niente senza di noi, rien sans nous*. Mais lui-même connut-il la *grace* ? non sans doute, car il y travailla.

Bien peu d'artistes ont excellé dans l'art de donner la vraie *grace* à leurs figures, & de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériser. Raphaël lui-même a mieux connu la beauté que la *grace* ; & , comme l'observe Mengs, son pinceau s'opposoit à ce qu'il pût l'exprimer ; j'ajourerai que la *sévérité* de ses formes y mettoit encore un obstacle. Parmesan a fait grimacer ses figures à force de vouloir *faire de la grace* ; Andrea Sacchi, malgré la beauté de son dessin, la *grace* de son pinceau, & quoiqu'il fût élève de l'Albane, rend la beauté trop froide pour avoir de la *grace* ; parmi nous, les Coypels ont affecté de donner des *graces* à leurs figures, & par - là elles

---

(1) Œuvres complètes de Mengs, in 4°. 2 vol. pag. 46.



sont minaudières; Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la *grace*, il est gracieux. Car ce qu'on entend par gracieux en françois, signifie le genre agréable, doux, galant; mais n'exprime pas l'équivalent de la *grace*. Ainsi on dit dans ce sens que Mignard, C. Maratte, Pierre de Cortone, sont des peintres gracieux, parce que leurs tableaux représentent souvent des femmes, des enfans & des sujets agréables, & que Joseph Ribera, le Caravage, Jouvenet, n'ont jamais fait le gracieux, par la raison contraire.

Pour exprimer que la *grace* se trouve quelquefois dans diverses parties de l'art, on dit ce tableau est peint avec *grace*, ce peintre met beaucoup de *graces* dans ses formes, telle composition est pleine de *grace*, telle statue est exécutée avec *grace*; enfin toute les parties de l'art sont susceptibles de *grace*; mais la *grace*, proprement dite, ne réside que dans le choix des attitudes & du caractère des formes. (*Article de M. ROBIN.*)

**GRACIEUX** (adj.) Cet adjectif a une signification plus vague que le substantif dont il dérive.

En effet, lorsqu'on dit qu'un objet a de la *grace*, cette manière de s'exprimer donne une idée plus précise, & inspire un sentiment plus déterminé, que si l'on disoit que cet objet est *gracieux*. Ce dernier terme même est souvent susceptible d'une nuance d'ironie que le mot *grace* ne reçoit pas.

La *grace* inspire un intérêt qu'on se sent comme forcé de respecter, quand on n'auroit pas l'âme disposée aux sentimens plus doux & plus tendres qu'elle

inspire, & ce seroit un signe funeste pour le sentiment & les arts si elle perdoit cet avantage.

On a désigné dans la peinture une sorte de grace par le mot *gracieux*. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui sont plus susceptibles d'agrémens que de force. On a eu l'indulgence d'y admettre jusqu'à l'afféterie, & au manière de nos mœurs. On dit d'une pastorale, où rien n'est simple & vrai, c'est un ouvrage dans le genre *gracieux* : on dit par opposition, d'une composition où tout est exagéré, qu'elle est du genre terrible. Ces distinctions tiennent à nos recherches modernes, & je les crois bien plus nuisibles qu'avantageuses aux arts. Elles conduisent à des idées fausses qui ne sont pas dans la nature, où tout ce qui a rapport à l'art, semble lié par des nuances qu'on ne peut classer, comme les couleurs qui sont tellement fondues, qu'on ne peut en faire des divisions précises. Les jeunes artistes, & le public qui est toujours jeune lorsqu'il manque de véritables instructions, prennent comme à l'envi, des idées de classes & de genres qui les trompent. Les talens médiocres s'y attachent, parce qu'ils croient s'y faire un appanage. Les Juges ignorans en font la base de leurs décisions, & tout cela nuit aux progrès des arts, à ceux de la peinture & des véritables artistes. La juste convenance & la vérité comprennent tout ce qui mérite justement d'être distingué. Il n'y a enfin bien réellement que deux genres principaux dans les Beaux-Arts, le *bon* & le *mauvais*.

Pour vous, jeunes artistes, si vous cherchez expressément dans vos ouvrages à être *gracieux*, il est bien à craindre que vous ne tombiez dans l'affectation, ou

plutôt dans l'afféterie. Ayez en vue la grace dans les figures & dans les objets qui comportent cette perfection ; vous vous dirigerez à un but qui n'est pas arbitraire ; mais soyez bien persuadés que plus vous faites d'efforts pour donner , par exemple , un air *gracieux* aux têtes que vous peignez , plus vous vous éloignez de la véritable grace.

Dans le *portrait* , l'air qu'on appelle *gracieux* est presque toujours une *grimace*. Tel est dans la société , si on l'examine bien , le maintien habituel de quelques femmes qui se commandent le sourire , qu'elles ont composé devant leur glace , qui s'exercent à un doux langage , comme elles apprennent des chansons , & qui sans que leur ame s'intéresse , se font une sensibilité de circonstance & de moment.

Le mauvais peintre de portrait croit rendre ses têtes *gracieuses* en relevant les coins de la bouche. Il pense leur donner du sentiment , en allongeant & rapprochant un peu les paupières , & en soulevant la prunelle. Ces moyens ridicules expliquent la manière dont il conçoit le sens du mot *gracieux*.

Que les artistes plus habiles se rappellent souvent ces ridicules. Ce préservatif est d'autant plus nécessaire qu'ils rencontrent trop souvent dans la société de ces physionomies de commande.

On prescrit l'air *gracieux* , la mine *gracieuse* aux enfans. On appelle tristes & peu sociables ceux qui abandonnent leurs traits à la disposition de leur ame. C'est un mal peut-être nécessaire dans la société. Il n'est pas aussi nécessaire dans la peinture , & les peintres devraient bien au moins conserver dans le monde qu'ils



créent, les types de la franchise du sentiment, & des vérités de la nature. (*Article de M. WATELET.*)

**GRADATION** (subst. fém.) Si la *gradation* en rhétorique est une différence graduée des expressions par lesquelles on parvient à la plus forte expression ; la *gradation* dans l'art exprime les différens degrés qu'il est nécessaire de parcourir afin d'atteindre au plus haut degré dans chacune des parties qui le composent.

Ainsi, par rapport à la peinture, il faut de la *gradation* dans la *disposition*, dans les *formes*, dans les *caractères*, dans les *expressions*, dans les *mouvements*, dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, &c.

Si nous nous étions occupés d'un ouvrage complet sur cet art, nous aurions voulu, par le système de notre plan, traiter de la *gradation* en parlant des diverses parties que nous venons de nommer ; mais n'ayant pas été à portée de suivre cet ordre, nous parlerons dans cet article de la *gradation*, dans toutes les parties dont les mots ont déjà été publiés, & nous renverrons nos opinions sur la *gradation* dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, dans les *mouvements* aux articles de ces divers mots.

Tout homme un peu réfléchi sent qu'il doit y avoir de la *gradation* dans les ouvrages de l'art, puisque la nature en montre par-tout.

La disposition des groupes & des figures est le premier point dans lequel la *gradation* doit être observée : tellement que d'elle dépend la clarté du sujet. Vent-on conduire l'œil du spectateur sur le principal personnage de la scène ? il faut que tous les groupes,

toutes les figures mènent à lui par les degrés de leurs plans, de leurs formes générales, & de leurs actions. Porus défait & blessé est amené aux pieds d'Alexandre. Dans ce moment la chaleur de l'action est apaisée ; cela se voit au calme du héros de Macédoine ; cette tranquillité de situation passe à ses favoris, & diminue à proportion que les figures s'éloignent du personnage capital. La *gradation* d'action, relative à la *disposition*, entraîne aussi celle des formes des groupes.

Le roi des Indes & ceux qui le portent produisent un ensemble dont la forme est transversale par sa disposition ; Alexandre à cheval devenant plus élevé est disposé en pyramide, & les divers groupes de soldats qui combattent & amènent des esclaves, offrent des angles de diverses ouvertures. Les plans se succédant avec clarté & sans interruption jusqu'au roi, l'œil les a parcourus, & s'arrête où ils sont interrompus, je veux dire à la figure du vainqueur de l'Inde. C'est ainsi que l'attention est fixée par la graduelle disposition des groupes vers le but où réside la morale & l'héroïsme de cette scène pompeuse. Telle est la leçon que le tableau de le Brun nous donne sur la *gradation* dans la disposition. Le Poussin dans un sujet moins héroïque l'avoit donnée par son tableau de la manne ; mais Testelin dans ses tables sur la peinture n'eût-il pas préféablement cité celle de le Brun, si celui-ci n'avoit été son contemporain ?

Il est une *gradation* dans les formes de la composition pittoresque & dans celles de chaque figure. Pour la première espèce, citons Rubens : soit qu'il présente Henri IV & Marie de Médicis dans l'Olympe sous l'emblème poétique de Jupiter & de Junon, soit qu'il veuille

nous

Nous fixer sur Paul terrassé par la voix qui lui reproche la persécution impie : les formes de détails conduisent par degrés aux formes générales de ces compositions, & y répandent une grace qui s'obtient par leur *gradation*.

Les formes du corps humain présentent une sensible *gradation*. C'est dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël & de Michel-Ange, mais souverainement dans les sculptures antiques qu'il en faut voir les combinaisons exquises. Elles les portent au sublime. Le corps du Laocoon, les têtes de l'Antinoüs, de la Vénus, du Jupiter &c. montrent dans quelle proportion de degrés une forme doit conduire à une autre. La *gradation* d'une forme ressentie à une forme délicate, & alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la justesse des contours qui indique l'âge, le sexe, le caractère, & l'action des figures. Par la *gradation*, on jouit sans choc des différences infinies qui se trouvent entre toutes les formes du corps qui cependant conserve son caractère général ?..... mais c'est ici que les mots manquent; c'est ici que les yeux même manqueront à tout homme qui n'aura pas étudié bien des années le crayon à la main, avec de la sagacité & de bons principes, les ouvrages célèbres que je viens de citer. Passons à la *gradation* dans les caractères.

Cette *gradation* sera sentie par tout homme d'esprit : & c'est ce qui a fait juger le Poussin d'une manière si intéressante par tous les gens éclairés. Mais Raphaël le surpassoit encore. Pour montrer jusqu'où il portoit l'art des caractères dans tous les degrés, choisissons dans les ouvrages de ce grand homme un des moins pie-



quans par l'expression. Par exemple les noces de Psyché, qu'il a peintes à la Farnesine. Les Dieux y assistent avec dignité & par conséquent, on lit peu les affections de l'âme sur leurs visages; mais comme on reconnoît toutes les différences des caractères! par quelle sublime *gradation*, de Galymède tête simple & naïve, on arrive à la majesté terrible de Jupiter! les femmes de même depuis Flore jusqu'à Junon, font parcourir par des degrés qui multiplient l'intérêt, tous les différens genres de beautés, toutes les diverses sortes de graces.

Raphaël est, à mon jugement, le peintre qui a porté au plus haut degré l'art des caractères, & il seroit difficile d'en nommer un autre qui ait su faire sentir, comme lui, leur *gradation*. On peut encore le citer pour celle des expressions, dans une scène immense où il a su l'appliquer, sans foiblesse, sans distraction. Je veux parler du tableau appelé la Dispute du Saint-Sacrement; d'un côté, le dépit, l'inquiétude, l'agitation, la colère, l'envie se lisent dans les figures des Hérétiques qui s'occupent à combattre la croyance de l'Eglise; de l'autre, courage, force, inspiration, pitié, voilà ce qui est très-bien exprimé dans celles des Pères réunis pour repousser leurs efforts. Toute cette partie terrestre du tableau, ne fait voir que des expressions qui tiennent à l'homme soit en bien soit en mal. La candeur, la profondeur de l'intelligence, la plénitude de la confiance, les transports de la béatitude: tels sont les mouvemens qui résident sur les nuages, & telle est la *gradation* par laquelle on parvient à la figure majestueuse qui représente la Divinité.

Nous pouvons parler d'un ouvrage aussi à fresque sur un sujet moins sublime, où les expressions sont

graduées par des nuances bien subtiles, & cependant bien sensibles. Il est du Dominiquin à Grotta Ferrata. L'action en est simple. Un Saint Abbé guérit un jeune homme par l'attouchement d'une goutte d'huile. Ce personnage est tranquille, mais pénétré d'une confiance toute divine; & on parvient graduellement à cette expression pénétrante par celle du malade, dont la satisfaction intérieure est bien sentie, par les transports d'admiration du père, par la reconnoissance & la vive émotion de la mère, enfin par l'espèce de stupeur des assistans.

Difons qu'en général la *gradation* dans les diverses parties de l'art, sert à faire valoir un point par un autre point: non pas par un effet qui réponde à celui des oppositions; mais en conduisant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage: en cela bien différente de la variété qui admet tout pourvu que rien ne se ressemble, la *gradation* n'a d'effet que par l'accord qui se trouve entre des objets différens. Elle est mesurée, & ce n'est que par des intervalles proportionnés qu'elle s'avance à la perfection dans les grandes parties de l'art qui, comme nous l'avons dit, en sont toutes susceptibles. (*Article de M. ROBIN.*)

**GRAIN** (subst. masc.) terme de gravure. On l'emploie pour désigner l'effet que produisent les tailles différemment croisées entr'elles. *Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.*

**GRAND** (adj.) On doit désigner le mot *grand* dans la peinture comme figuré, parce que le petit

nombre d'acceptions dans lesquelles il est pris au propre, appartiennent plutôt à la langue générale, qu'au langage de l'art.

En effet on dit *un grand tableau*, comme on dit *un grand meuble* ou *un homme plus grand que les autres*; mais lorsqu'on dit *un grand caractère de composition* ou *de figure*, *une grande manière*, on s'exprime figurément, & dans ce langage de l'art, on est même autorisé, par une manière de parler qui lui est propre, à dire : *Il y a dans ce que peint ou dessine le Corrège*, par exemple, *un grand*, *un certain grand qui frappe & qui plaît*.

On dit de même *une grande machine*, pour désigner une composition imposante; *cette figure est grande*, pour exprimer qu'elle est majestueuse. C'est donc relativement à l'impression que certains objets représentés font sur l'esprit & sur l'ame, plutôt que sur les regards, que l'on se sert du mot *grand*.

Le *grand*, dans ce sens figuré, appartient de bien près au *sublime*. Un *grand caractère* de dessin & d'expression est à-peu-près ce qu'on peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'ame de ceux qui s'en occupent.

Le *grand* est simple & tend principalement à une unité d'effet comme le *sublime*.

La multiplicité de parties, d'actions, d'ornemens, d'accessoires, est contraire au *grand* dans tous les arts, comme dans la peinture.

Ainsi une figure dont les principales parties sont principalement désignées, mais dans laquelle les détails peu importants de ces parties ne sont pas assez prononcés pour fixer & attacher partiellement les re-



regards & l'attention ( si d'ailleurs elle est régulière dans ses proportions , & juste dans son mouvement ) a un caractère *grand* , qui ne peut manquer de se faire appercevoir.

De même un site qui offre peu de détails particuliers d'objets , mais qui est composé de vastes plans , & éclairé par de belles masses de lumière & d'ombre , offre quelque chose qui inspire l'idée de *grand*.

Un sujet composé de peu de figures , accompagné de peu d'accessoires , devient *grand* , parce qu'il est simple , & qu'il tend d'une manière sensible à l'unité de composition.

Si cependant les sujets que traite l'artiste exigent beaucoup de personnages , comme sont , par exemple , les cérémonies , les tumultes , les batailles , il faut alors , pour qu'ils paroissent *grands* , pour que leur composition ait de la grandeur , qu'ils soient si bien ordonnés , que les objets , disposés par groupes , ou éclairés par masses , rappellent une simplicité & une unité de composition , qui ne peut pas s'y trouver d'après le nombre des objets qui doivent y entrer indispensablement.

Le repos que ces sortes de compositions , ordonnées avec art , & dans l'intention que je viens d'exposer , occasionnent aux regards , ainsi que la facilité qu'elles procurent au spectateur de fixer son attention , & de comprendre aisément le but de l'action générale , équivalent à la simplicité fondée sur le petit nombre.

On sent , par ces explications , que les actions simples , & qui ont par elles-mêmes un caractère d'unité , ainsi que les mouvemens nobles , tendent d'eux-mêmes à ce qu'on entend par *grand* dans le langage de l'art.

On conçoit par opposition que tout ce qui est compliqué, surchargé dans les choses, dans les actions, dans les expressions, s'éloigne du *grand*, & qu'il est plus difficile à l'artiste de l'y ramener.

Voilà ce qui regarde le choix du sujet & l'ordonnance. Par rapport au choix, c'est la simplicité noble & l'unité qui y impriment le sceau de la majesté & de la grandeur; & quant à l'ordonnance, ce sont les dispositions des masses, des groupes, soit d'objets, soit de lumières & d'ombres qui lui donnent le caractère *grand*.

Le choix des couleurs influe sur ces moyens, parce qu'il contribue à l'unité de l'harmonie & même du clair-obscur.

Si l'on parcourt les autres arts, on trouvera que le mot *grand* a les mêmes principes, & relativement à chaque art, les mêmes caractères de moyens.

Homère est *grand* dans l'Iliade, par la simplicité de son sujet, de son action, de ses détails même qui ne sont point compliqués, point trop décomposés, par son raisonnement qui est juste, ses expressions qui sont nobles sans recherche, & par la propriété des mots.

Un ouvrage d'architecture vaste, ou d'une dimension bornée, offre un *grand* caractère, lorsque ses masses sont simples, & que ses détails bien proportionnés, placés à propos & point surchargés d'ornemens, ne nuisent point à ce premier effet d'unité qui a été l'intention de l'Auteur, en disposant ses masses d'une manière *grande*. Un très-grand édifice peut avoir un *petit* caractère; cependant il faut remarquer que, dans la seule architecture peut-être, une masse considérable de

bâtiment, quoique défectueuse à bien des égards, comme les galeries du Louvre, & tels qu'étoient plusieurs édifices anciens dont il nous reste des vestiges, peut avoir un caractère *grand*. Une des raisons, c'est que le spectateur étant obligé, pour l'embrasser entièrement d'un regard, de s'éloigner beaucoup, les petits détails qui en forment les défauts, disparoissent, & qu'on n'aperçoit plus que des masses, qui, dans cet art, sont toujours régulières, parce qu'elles sont circonscrites par des lignes droites & forment des parallélogrammes réguliers pour la plupart.

Enfin dans le discours même, un mot qui enferme un sens bien juste, un sentiment bien décidé à quelque chose de *grand* par sa simplicité. C'est ce que l'on éprouve, lorsque le vieil Horace de Corneille répond : *Qu'il mourut*, & l'on voit sensiblement que le second vers, par un détail inutile en ce moment, affoiblit le *grand* qui résulteroit de deux mots simples qui expriment un sentiment très-noble.

Sur quoi je me permettrai d'observer que relativement aux bornes de l'intelligence des hommes, & aux desir fréquent qu'ils ont de les franchir, le *vague* & le *vaste* dans les idées & dans les choses, produit assez souvent l'effet du *grand*, qui effectivement y semble compris. Le *vague* n'offrant pas de détermination précise à l'esprit, & le *vaste* n'offrant aux regards que des limites indéfinies & très-étendues ; il en résulte une sorte de *grand*, à la vérité indéterminé, mais qui est imposant.

Ainsi, cette expression frappante : *Un homme s'est rencontré*, en impose, parce qu'elle représente vaguement un homme qui, peut-être unique sur la terre,

s'offre dans une circonstance intéressante ; de même une plaine très étendue, la surface de la mer, qui ne semble bornée que par l'horison, le tems, l'espace, l'univers, la nature, tous ces mots & tous ces objets enfin qui n'offrent que des idées vagues, ont quelque chose de *grand*.

Je reviens, de ces idées vastes qui pourroient m'égarer trop loin de mon sujet, aux disciples de la peinture, pour ajouter à ce que j'ai dit en général sur le mot *grand*, quelques conseils plus relatifs à l'art qu'ils veulent pratiquer.

L'exagéré, l'outré, le gigantesque, sont les écueils que vous avez à craindre, lorsque vous desirez de vous montrer *grands* dans vos ouvrages, & ces écueils sont d'autant plus dangereux qu'ils se présenteront à vous, & vous attireront, si votre génie n'a pas, pour ainsi dire, en lui-même, la véritable mesure de la grandeur qui convient aux moyens de votre art. Une figure plus petite que nature peut avoir le plus grand caractère, & une figure gigantesque court risque, lorsque l'on manque de lui donner le caractère dont j'ai parlé, d'être d'autant plus imparfaite & d'autant plus ridicule, que ses défauts frappent alors en raison de ses dimensions.

La figure outrée dans son attitude ou dans son expression, ou dans ses mouvemens, est bien loin de la grandeur dont nous avons parlé.

La colère du maître du monde s'exprime avec grandeur dans Homère par un seul mouvement des sourcils.

Observez un petit homme : voyez-le démontrer son courroux ; l'activité le rend souvent ridicule, comme



la pesanteur & la mal-adresse rabaisissent, pour ainsi dire, le géant qui perd alors le caractère *grand* que sembleroit devoir offrir sa dimension.

Ayez donc l'ame *grande*, si vous pouvez vous donner cette qualité ou cette dimension morale, & vos figures, vos compositions seront *grandes*. Il seroit aisé de reconnoître que cette perfection de l'art est une de celles qui dépendent le plus du caractère de l'artiste.

Il est vrai que j'ai eu tort peut-être de dire : ayez une ame *grande* ; car on ne se donne pas ce dont la nature seule s'est réservé la distribution, qu'elle exerce avec une inégalité, dont on a trop souvent droit de se plaindre ; mais enfin ce qui est certain, c'est qu'un peintre qui est obligé de chercher hors de lui des modèles du *grand*, s'y trompe souvent, ou les imite mal.

Il trouvera plutôt la beauté dont il ne sera pas doué, parce que la beauté a pour la laideur un attrait que la grandeur n'a jamais pour la petitesse à qui elle est plus ordinairement antipathique.

Soyez bien convaincus, pourroit-on dire à tous les hommes, que l'orgueil, & la vanité sur-tout, ne sont point la véritable grandeur.

Mais enfin, si, comme artiste, vous n'êtes pas né *grand*, consolez-vous ; sur-tout ne croyez pas en imposer par la vanité & par les dimensions gigantesques de vos figures. On peut être vertueux, estimable, & même très-bon peintre, sans avoir ce caractère *grand* dont traite cet article, & sans entreprendre les ouvrages de peinture qui exigent principalement qu'on soit *grand*.

L'objet le plus-essentiel dans les arts est de ne pas s'obstiner à la prétention de paroître ce que l'on n'est pas. Les efforts qu'on perd pour acquérir une perfection

à laquelle on ne peut atteindre, privent même de celles qu'on a reçues de la nature. (*Article de M. WATTELET.*)

GRANDIOSE (adj.) du mot *grandioso*, employé par les artistes d'Italie. Ce terme qui appartient plus particulièrement à la peinture que le précédent dont il dérive, en emprunte aussi en grande partie sa signification. Cependant le mot *grandiose* a un sens qui semble moins déterminé. Il se dit d'une composition, d'une figure, même d'une seule tête, & désigne, pour ainsi dire, l'apparence du grand, en sorte qu'on diroit, *cette esquisse, ou l'ébauche de ce tableau a quelque chose de grandiose; cette tête à peine indiquée paroit grandiose*: on dir dans le paysage, *un site grandiose*. Le grand suppose l'ouvrage terminé, & exprime un jugement précis & absolument déterminé. (*Article de M. WATELET.*)

GRANDIOSITÉ (subst. fém.) La *grandiosité* ou le grand style, est comme l'observe M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe. C'est ce qui forme ses grandes parties, & chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre; & lorsqu'enfin il descend dans les plus petits détails, son style devient petit,

mesquin, & même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure colossale; de même qu'on peut avoir un grand style, en représentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne sert qu'à rendre l'apparence visible des choses, & même leur apparence visible à une certaine distance du spectateur, elle aura atteint son but toutes les fois qu'elle nous donnera une idée claire, évidente, & qui ne fatigue point l'esprit: voilà ce qui fait que le grand style est en même-temps le beau style.

Quelques peintres célèbres se sont fait une fautive idée de la *grandiosité*, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuses qui n'ont servi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par son ascendant, le goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût pas opposé par son goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire, ou de produire la beauté, qu'il ne connoissoit pas, sans doute; mais seulement pour faire briller son savoir. On voit que, dans toutes ses figures, il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient les plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il avoit crain que le spectateur n'eût pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit cependant avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'eût qu'un petit style, puisqu'il le chargeoit de tant de détails qu'il auroit dû négliger.



Il suffit de voir son fameux jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égaler un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet a eu raison de dire que la célèbre Moïse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie; mais en se rappelant toujours que ce ne sont là que des moyens qui peuvent conduire au véritable but de l'art. (*Extrait des observations de M. le CHEVALIER AZARA, sur le traité de Mengs, intitulé: Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture*).

**GRAPPE DE RAISIN.** C'est au célèbre Titien, dit-on, que l'art de la peinture doit les principes cachés qu'on donne à entendre aux artistes, par l'exemple de la *grappe de raisin*. Le savant peintre que je cite, qui peut être regardé comme un des plus grands coloristes qui aient existé, en réfléchissant sans doute sur l'accord de la couleur & du clair-obscur, avoit observé que la dégradation des nuances & celle des effets de la lumière & de l'ombre, produisent dans un petit espace, à l'égard des grains qui composent une *grappe de raisin*, ce qu'ils produisent d'une manière moins démontrée & plus difficile à appercevoir sur les corps divers, qui, dans un plus grand champ, s'offrent sans cesse à nos regards.

Titien se servit donc de cet objet de comparaison, pour développer ses idées & pour rendre plus frappantes les instructions qu'il donnoit à ses élèves. Dans



ses instructions, il leur faisoit remarquer que chaque grain en particulier est l'objet d'une dégradation de lumière comme insensible & d'une dégradation de nuances extrêmement fines, à cause de la forme régulièrement ronde de chacun de ces grains, & qu'en même-tems, ces dégradations partielles sont toujours subordonnées elles-mêmes à une dégradation plus étendue, qui a lieu sur la *grappe* entière, regardée comme un seul corps : effet semblable dans ses principes & ses conséquences à celui qui s'opère dans chaque grain en particulier.

De ces observations, tirées de la *grappe de raisin*, il entroit sans doute dans tous les détails qui sont du ressort de l'accord des groupes & de l'harmonie du coloris & du clair-obscur.

Nous trouvons l'application de ces loix qu'il connoissoit si bien, dans ses ouvrages; mais il faut avoir déjà fait un chemin assez considérable dans l'art de la peinture par le raisonnement & l'observation, pour être en état d'entendre ces leçons pratiques, de lire dans les tableaux des grands maîtres & d'en profiter. Rien n'est aussi juste que le conseil qu'on donne aux artistes qui commencent leur carrière, lorsqu'on leur dit : *Voyez, étudiez les ouvrages de Titien, de Raphaël, de Vandick*. Ils cherchent à obéir sans doute; mais s'il en est beaucoup qui regardent, il en est peu qui voyent. (*Article de M. WATELET.*)

GRAVER (v. act.) *Graver* en bois, en pierres fines, *graver* des médailles, *graver* à l'eau forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, en gravure pointillée.

L'art de *graver* en médailles tient à la partie de la

est appuyé contre le creux de la main, ou plutôt contre la partie intérieure de la main que touche le bout du petit doigt quand on le ferme sans effort. Le ponce & le doigt du milieu pressent & contiennent la lame du burin dont le doigt index couvre le dos. Cet instrument est poussé par l'os du bras.

Que cela suffise maintenant pour les moyens purement mécaniques de la *gravure*, & passons aux moyens de l'art.

La taille principale doit être tracée dans le sens du muscle si ce sont des chairs que l'on *grave*, suivre la marche des plis si ce sont des draperies, être horizontale, inclinée, perpendiculaire suivant les différentes inégalités du terrain, si l'on a des terrasses à *graver*. Comme on peut considérer des fabriques sous deux dimensions différentes, leur largeur & leur hauteur, on peut en établir la première taile horizontale ou perpendiculaire. Le sens perpendiculaire doit être préféré dans les colonnes, parce qu'une colonne ayant bien plus de hauteur que de diamètre, doit être considérée plutôt comme un corps qui a de la longueur, que comme un corps qui a de la largeur, mais sur-tout parce que si l'on préféreroit de la *graver* suivant sa dimension en largeur, on seroit obligé de tenir la taille concave vers la base, horizontale au milieu, & convexe vers le chapiteau, ce qui seroit un effet désagréable à l'œil. C'est bien assez de recourir à ce moyen, quand le ton oblige de soutenir la première taille par une seconde. Mais comme, dans une composition historique, il est rare que l'on voye une colonne entière, le graveur peut souvent établir sa taille suivant le diamètre de la colonne.

Il faut encore considérer qu'une fabrique peut être vue de face ou fuyante. C'est uniquement quand elle est vue de face que les tailles peuvent être horizontales; si elle est vue en fuyant, les tailles doivent suivre la ligne que leur prescrit la perspective & tendre au point de vue.

On peut observer dans la *gravure* des draperies que lorsqu'un pli est long & étroit, la taille principale doit suivre la longueur du pli en se resserrant à son origine; qu'elle doit tendre à la ligne perpendiculaire dans les plis tombans, & suivre la largeur des plis lorsqu'ils sont amples. Une pratique contraire, & l'affectation de ne pas abandonner l'ordre des travaux une fois établis, dans les occasions même où il y auroit eu de l'art à les quitter brusquement, a répandu de la mollesse sur les estampes de Bloemart & de ses imitateurs. Ce sont les graveurs qui ont employé le mélange de la pointe & du burin, & sur-tout Gérard Audran, qui, par leur exemple, ont détourné de ce procédé vicieux, même les graveurs au burin pur.

Quelques estampes d'Augustin Carrache, entr'autres son Saint-Jérôme, peuvent donner de savantes leçons pour l'art d'établir les premiers travaux des chairs.

Quelquefois, dans les chairs d'hommes, la taille principale peut suivre, sur-tout vers le contour, la longueur du muscle. Ce travail un peu roide, & dont il ne faut pas abuser, exprime bien la force de l'action.

Dans les raccourcis la taille doit suivre le sens que lui impose la perspective; quand un membre fuit par le trait, il seroit ridicule qu'il avançât par le travail.

Les principes que nous venons d'établir ne sont pas toujours bien évidemment suivis dans les eaux-fortes

de peintres ; mais les licences agréables que se sont permis quelques artistes ne sont pas des règles. De ce que Benedette , Rembrandt , & même la Belle se sont permis de jouer avec la pointe , parce qu'ils prévoyoi<sup>ent</sup> tous les agrémens qui résulteroient de ce jeu , on ne conclura pas que l'art doive toujours être traité comme un ingénieux badinage. D'ailleurs en observant bien leur travail , on verra que les règles y sont moins enfreintes que dissimulées.

On sentira , sans qu'il soit besoin d'en avertir , que les travaux des premiers plans devant être plus nourris que ceux des plans reculés , les ombres plus fortes que les demi-teintes , les terrasses plus brutes que les chairs & les draperies , il ne faut pas tracer l'ouvrage entier d'une même pointe , que certains travaux demandent à être tracés d'une pointe plus forte , d'autres d'une pointe plus déliée.

Sans nous arrêter à l'exemple de Mellan , & à celui de plusieurs graveurs en petit , on peut dire généralement qu'un seul rang de tailles ne suffit pas à rendre tous les tons qui doivent entrer dans une estampe. La première doit souvent être croisée d'une seconde , & quelquefois même d'une troisième & d'une quatrième. Delà résultent différens grains dont les objets reçoivent la variété qui les caractérise.

Quoiqu'on ne risque guère d'établir des troisièmes , & encore moins des quatrièmes à l'eau-forte , parce que l'acide de cette liqueur causeroit des accidens au vernis dans les endroits où il seroit surchargé de travaux , nous dirons cependant ici en passant que la seconde doit être plus écartée & plus fine que la première , la troisième plus que la seconde , & la quatrième encore



plus. Quand il ne s'agit que de sacrifier entièrement une partie, en sorte que les travaux n'en pourront être distingués, il devient inutile de suivre scrupuleusement cette règle.

Dans les travaux des chairs, la première & la seconde doivent former par leurs sections plutôt des lozanges que des quarrés. Le quarré sera réservé pour les matières inflexibles, comme la pierre. Le demi-lozange, ou même le lozange parfait, conviennent mieux à la mollesse de la chair. Les chairs de femmes étant plus délicates doivent donc tendre plutôt au lozange parfait, & celles d'hommes approcher davantage du quarré. Il est à-propos d'éviter le lozange parfait, & à plus forte raison le lozange outré, dans les parties qui doivent être poussées à un ton vigoureux, parce qu'il faudroit trop de petits travaux pour éteindre le blanc que ce grain laisseroit.

Après avoir ébauché à la pointe les ombres des chairs par des travaux nourris & profonds, & les demi-teintes par des travaux plus légers, & souvent par une seule taille, on a besoin d'un travail plus léger encore pour parvenir doucement à la lumière. Ce travail consiste en points. On peut le prendre d'un peu loin, le commencer par des points languets en forme de tailles interrompues, & le terminer par des points ronds. On peut, suivant que le goût l'inspire, & que la chair qu'on veut traiter est plus ou moins délicate, tracer les points longs en lignes droites, ou leur faire décrire de foibles courbes.

Un graveur très-justement célèbre, M. Cochin, a conseillé de ranger les points ronds avec beaucoup d'ordre, parce que l'épaisseur du vernis, occasionnera

toujours dans cet ordre de foibles dérangemens qui les éloigneront assez de la froide régularité. On les rangera donc, suivant son conseil, comme les tailles dont ils font la continuation, & on aura soin qu'ils ne soient pas les uns au-dessus des autres, mais que chaque point d'une taille ponctuée réponde à un blanc de la taille ponctuée supérieure & inférieure.

Cependant si l'on veut, comme Gérard Audran en a laissé des exemples, traiter quelques parties en points empâtés, on pourra, dès l'eau-forte, établir des points sans ordre, qui n'auront d'autre fonction que celle de peindre. Des points plus nourris seront empâtés par d'autres plus légers & moins profonds. Ce premier travail pourra n'être pas agréable par lui-même ; mais il sera facile, en terminant, de le nétoyer & d'achever de le peindre par un mélange d'autres points au burin & à la pointe sèche. Ce procédé peut avoir ses agrémens & ses avantages. Il est du nombre de ceux qu'on ne doit conseiller aux artistes de suivre ni d'éviter, parce que, dans ces choses indifférentes par elles-mêmes, & qui doivent tout leur mérite à l'art de ceux qui les emploient, chacun a sa manière d'opérer qui lui est propre, & réussiroit moins s'il vouloit en changer.

Comme les draperies sont des substances qui ont de la mollesse, le grain lozange semble sur-tout leur convenir. On peut donc en tenir les tailles encore plus lozanges que sur les chairs, sur-tout dans les parties qui ne sont pas plongées dans une ombre obscure. C'est la méthode qu'a suivie dans plusieurs de ses ouvrages Jacques Frey, imité par Wagner, & de nos jours par MM. Strange & Bartolozzi. L'agrément

de ce travail a été presque généralement senti, & la plupart des graveurs modernes l'ont adopté. On voit que les Dreverts avoient reconnu tout l'avantage de ce grain, & on peut le remarquer souvent dans leurs ouvrages. Edélinck & Nanteuil ont été plus prodigues du quarré; mais ce n'est point à cet égard qu'ils méritent d'être préférés à leurs successeurs. On ne risque rien d'approcher du quarré dans les masses très-sourdes, parce qu'il a plus de repos; mais quelque genre de travail qu'on employe pour les draperies, au moins doit-on toujours les *graver* par tailles souples & ondoyantes. Des tailles roides représenteroient plutôt du bois ou de la pierre que des étoffes.

Le linge veut être préparé d'une seule taille, plus fine & plus serrée que celles des étoffes qui ont plus d'épaisseur. Il ne faut pas se hâter de le couvrir d'une seconde, encore moins d'une troisième; on doit chercher au contraire à l'approcher du ton autant qu'il est possible avec une seule taille. Par cette méthode les tailles dont on le croîsera ne feront que le glacer, & conserveront à ses ombres de la transparence.

Il semble qu'en général le grain lozange, ou approchant du lozange, convient à toutes les parties transparentes ou refletées: & le grain approchant du quarré à toutes celles qu'on veut tenir d'une obscurité fourde & profonde.

Nous avons établi pour règle générale de la disposition réciproque des tailles, que la première soit plus nourrie & plus serrée que la seconde, &c.: mais dans les parties fort sourdes, & très-obscuras, une règle supérieure fait oublier celle que nous venons de rapporter; c'est d'employer tous les moyens d'éteindre

ce qui pourroit tenir de la lumière, & la manière la plus sûre d'observer cette loi, est de serrer & de nourrir presque également tous les travaux, & d'employer, s'il est possible, le quarré parfait, parce qu'il laisse moins de blanc que le lozange & le quarré long.

La pierre neuve & bien conservée exige des tailles d'un quarré parfait, & la seconde doit être égale à la première en force & en distance. Mais la vieille pierre, rongée en partie par le tems, contracte à sa surface une apparence de mollesse qui s'exprime par des travaux moins austères. Là se peuvent employer des tailles tremblantes, interrompues, des travaux grignotés, & quelquefois un badinage de pointe qui exprime la mousse dont cette pierre est couverte.

Le bois se prépare par une taille longue qui en suit les fibres, moins parfaitement droite, moins ferme, moins régulière que pour la pierre. Les brisures & les fibres du bois s'expriment par des tailles plus serrées, les nœuds par des tailles tournantes; la seconde peut être lozange ou quarrée sur la première, mais elle doit toujours être moins serrée.

Des tailles courtes, fort tremblées, souvent interrompues, se changeant souvent en points irréguliers, inégaux entr'eux, qui suivent quelquefois les tailles, & quelquefois les contrarient, tels sont les travaux qui conviennent aux chaumières, aux masures, aux cabannes rustiques. Ils doivent dominer dans les parties de demi-teinte & de reflet, & s'il faut qu'ils soient couverts de secondes tailles, elles participeront au même genre, couperont quarrément les premières, & seront assez écartées pour ne servir que de glacis. On se



rapprochera du carré parfait dans les fortes ombres.

Comme la terre est encore plus molle que la substance des chaumières, elle sera gravée d'un travail encore moins ferme, plus brut, plus inégal. On ne risquera rien d'outrer ici le lozange; tous les petits travaux qu'on emploiera pour en éteindre les blancs n'imiteront que mieux la mollesse de la terre. Ce seront aussi des travaux très-lozanges qui formeront les masses d'ombre dans le feuillé des arbres; on y appellera quelques-uns des travaux qui, sur les lumières, caractérisent ce feuillé. Dire ce que doivent être ces travaux suivant les différentes espèces d'arbres, & les différentes formes de leurs feuilles, ce seroit vouloir donner par écrit une leçon qui ne peut être prise avec fruit que par l'étude de la nature & l'observation des tableaux des plus habiles paysagistes. On peut avertir du moins qu'on ne s'en acquittera jamais bien qu'avec une grande liberté. C'est-là sur-tout qu'on ne peut rendre que par d'adroites indications l'ouvrage de la nature ou celui de ses copistes, & qu'on s'en écartera d'autant plus qu'on voudra les suivre plus servilement.

Les cheveux se gravent par masses; quelques poils voltigeans, de petites masses détachées des grandes, en marquent la légèreté. L'affectation de multiplier les poils voltigeans, comme l'a fait Maffon, nuiroit à cette légèreté, parce que la gravure, quelle que soit la finesse de ses travaux, donneroit toujours trop de grossier à ces poils.

Les crins des chevaux, lorsque ces animaux sont en bonne santé & proprement entretenus, offrent une surface si lisse qu'on doit en négliger les détails, excepté à la queue, à la crinière &c. On grave donc le cheval

sans avoir égard aux crins lisses dont la peau est couverte. Mais il n'en est pas de même des animaux à long poil, ou à laine frisée. On ne les gravera jamais mieux qu'à l'eau-forte, parce que le travail de ces poils demande une liberté, une sorte de badinage, une indication spirituelle, à laquelle semble se refuser la marche grave du burin.

Les plumes exigent des travaux légers, propres & brillans. Si la proportion est un peu grande, le burin s'en acquittera mieux que l'eau-forte sur-tout vers les lumières. Il y a cependant des plumes flexibles, frisées, jouantes, telles que celles de l'autruche, & même celles de la queue des coqs, qu'on ébaucheroit à l'eau-forte avec plus de succès. Quelque procédé que l'on suive, il ne faut jamais se hâter de les couvrir de secondes.

Les métaux demandent un travail ferme & brillant comme eux-mêmes. C'est encore une des parties que réclame le burin.

La légèreté des nuages, leurs formes capricieuses, leur mollesse, seront mieux exprimées par l'eau-forte. Sur-tout il ne faut pas pour cette partie consulter les estampes d'Annibal Carrache, de Villamene, de Golzius, de Muller. Les nuages y ressemblent à des outres pleines de liqueur. Il faut éviter, ainsi que dans les draperies, les formes qui ressembleroient à des figures grottesques d'hommes ou d'animaux, à des têtes grimaçantes, &c.

Les eaux tranquilles ont l'éclat d'un miroir & se gravent de même ; on peut donc les réserver pour le burin. Sa fermeté rendra bien aussi l'apparence des

longues vagues de la mer ; un léger travail de pointe en exprimeroit mieux l'écume.

C'est à l'eau - forte à rendre les tiges nouvelles des arbres , les brisures de leurs écorces , les mousses dont elles sont couvertes , la légèreté des feuilles. Cependant Sadeler & d'autres graveurs au burin ont exprimé ces détails avec succès.

En général , dans quelque objet que ce soit , les lumières & les demi-teintes qui les avoisinent doivent être peu chargées de travail , & exécutées d'une pointe fine & coupante. On peut l'y faire badiner quelquefois , pour tempérer le sérieux des autres travaux. C'est un conseil que donnoit un très - habile graveur , Nicolas Dupuis , & il le tenoit de Duchange , qui s'étoit formé lui-même à l'école de Gérard Audran.

Dans les corps arrondis , les tailles , en s'approchant du contour , doivent elles-mêmes s'arrondir. Il faut , ainsi que la forme qu'elles expriment , qu'elles semblent se continuer dans la partie que le spectateur ne voit pas , mais qu'il pourroit voir s'il lui étoit permis de tourner autour de la figure qui est supposée de relief. On trouve des exemples contraires dans de bonnes estampes ; mais les bons ouvrages ont leurs défauts.

Les troisièmes tailles sont destinées à achever de peindre , à colorer , à éteindre , à sacrifier. Nous avons dit qu'on les réservoît ordinairement pour le burin. Il y a cependant des parties qui demandent un travail fort brut & une teinte très-vigoureuse ; c'est là qu'on peut braver les accidens de l'eau-forte : ils contraindront l'artiste , même timide , à pousser son ouvrage entier à un haut ton de couleur , & deviendront heureux quand la planche sera terminée. Les bonnos eaux-fortes des

peintres peuvent inspirer aux graveurs une audace louable.

L'air interposé entre l'œil du spectateur & les objets éloignés, efface les contours de ces objets, en détruit les détails, & ne laisse plus appercevoir que les masses enveloppées de vapeurs. C'est ce que le graveur doit observer, & ces masses indécises seront heureusement avancées par le travail de la pointe. Les tailles ne suivront pas les tournans des objets, mais elles seront établies par couches plates. Une tour à plusieurs côtés, une tour ronde, font le même effet à une grande distance : cet exemple seul prouve assez que les travaux qui arrondissent seroient déplacés sur les plans reculés. On ne peut prendre, à cet égard, de meilleurs modèles que les estampes de Gérard Audran.

Il donne aussi l'exemple de resserrer d'autant plus les travaux que les plans s'éloignent davantage. Chez lui les premiers plans sont gravés en tailles fort nourries ; elles s'affoiblissent & se resserrent à mesure que les plans gagnent le fond de la scène. Ce procédé est le plus généralement suivi ; mais d'habiles graveurs n'ont pas craint de s'en écarter. De bonnes raisons peuvent empêcher de les prendre en cela pour modèles ; d'autres raisons, bonnes elles-mêmes, doivent empêcher de les condamner.

Il est bien vrai que des travaux larges & nourris conviennent bien au pinceau fier & coloré qui peint les premiers plans, & que la perspective linéale semble ordonner que les tailles, en fuyant, se serrent davantage, comme la perspective aérienne ordonne qu'elles se dégradent de force & deviennent toujours plus légères.



Mais on peut faire une autre observation ; c'est que, sur les premiers plans, les formes sont plus détaillées, parce qu'un moindre volume d'air interpolé entr'elles & l'œil du spectateur, permet de les voir plus nettement ; or, tel détail qui mériterait d'être conservé ne pourra l'être, si l'on ne serre pas les travaux de ces premiers plans.

Supposons par exemple qu'on se propose de graver une main d'après un tableau où cette partie soit bien étudiée ; supposons encore qu'elle ait sept pouces de long dans le tableau, & qu'elle soit réduite à un pouce dans la gravure. Il sera déjà bien difficile, dans cette réduction à un septième, de conserver les détails même les plus précieux : mais si l'on ne fait entrer que trois tailles dans une ligne, on sent que la difficulté augmente, & va même jusqu'à l'impossibilité. Aussi voit-on que les graveurs qui traitent le plus largement les chairs, resserrent leurs travaux sur les extrémités, peut-être moins par réflexion, que parce qu'ils y sont conduits par la multiplicité des détails.

Il faut encore observer que le plus grand vice de la gravure considérée comme une manière de peindre, c'est d'être obligée de laisser des blancs entre ses travaux : ces blancs ont, par opposition, d'autant plus de force, que les tailles sont plus profondes & plus nourries ; c'est donc sur les premiers plans qu'ils périssent davantage : mais plus les travaux seront serrés & moins ils laisseront de ces blancs entr'eux.

C'est ce qui a engagé d'anciens graveurs, tels que Hollar, Sompelen, & parmi les modernes, J. J. Flipart à serrer à-peu-près également tous leurs travaux ; se contentant de nourrir seulement davantage ceux des

premiers plans. Ils ont à cet égard considéré les tailles comme une couleur, telle par exemple que l'encre de la Chine, & ils ont cru qu'il suffisoit de tenir cette couleur plus ou moins vigoureuse suivant l'indication des plans.

Avant que J. Ph. Lebas, artiste qui a bien mérité de la gravure, eût fait contracter à ses élèves l'habitude de graver à la pointe sèche les parties claires des ciels, méthode que son exemple a rendu générale, on écartoit ordinairement davantage les tailles pour rendre d'une teinte plus légère les parties d'un ciel clair les plus éloignées du spectateur, & les plus voisines de l'horison : c'étoit encore la pratique de Vivarès, célèbre graveur de paysages. Il est donc prouvé, par cet exemple, que des travaux larges, mais tendres, peuvent fuir, & par la même raison, que des travaux serrés, mais vigoureux peuvent avancer, & que, par conséquent, c'est par le ton qu'en gravure les objets s'avancent ou reculent, & non parce que les travaux sont plus ou moins serrés.

Ce même Lebas, à qui l'on ne reprochera pas le défaut d'intelligence, avoit pour maxime de serrer les premières tailles, même sur les plans avancés, pour donner à la gravure le repos du lavis.

Les principes que nous venons d'établir d'après la pratique des maîtres les plus estimés, doivent s'appliquer aux ouvrages à la pointe, qui seront terminés au burin. Les peintres qui se font un amusement de la gravure à l'eau-forte ne s'attachent guère qu'à l'effet, & soumettent leur travail à peu de règles. Il résulte souvent de leur licence, limitée par le savoir & par le goût, des travaux que les graveurs de profession peuvent en-

vier, & qu'ils doivent même tâcher d'imiter à propos.

Des inégalités pittoresques de travaux, des jeux de pointe inspirés par le goût, ont une grace particulière dans les parties voisines des lumières. Il ne faut donc pas admettre sans interprétation ce qu'on lit dans l'ancienne Encyclopédie, article GRAVURE, que *les ombres admettent un travail ferme & plus rempli d'accidens & d'inégalités*. D'abord la fermeté du travail semble en exclure les inégalités. Ensuite comme les ombres exigent un grand repos, des accidens y seroient contraires puisqu'ils détruiroient la tranquillité de la masse. Sans doute l'auteur de cet article a voulu dire que les inégalités, les accidens de l'eau-forte étoient sans conséquence dans les fortes ombres, parce que l'artiste seroit toujours maître, en terminant, de rétablir le repos dans ces masses vigoureuses, en les reprenant au burin, & y ajoutant de nouveaux travaux.

Quoique tous les genres de peinture aient été rendus avec succès par les différentes manières de *graver*, soit à la pointe, soit au burin, soit en combinant ces instrumens, il faut cependant avouer que certains tableaux semblent demander le concours du burin & de l'eau-forte, que pour les uns l'eau-forte doit dominer, que pour d'autres le burin doit faire la plus grande partie de l'ouvrage, & que d'autres enfin paroissent exiger le burin pur. Sans doute, à l'aide du burin seul, on auroit pu *graver*, & bien *graver*, les batailles d'Alexandre; mais qui ne regretteroit pas que la gravure n'en eût point été préparée par la pointe d'Audran?

Tous les tableaux où dominent des objets que l'art exprime plutôt par une indication spirituelle que par une imitation précise de la nature, conviennent mieux

*beau fini* doit être uni à la *grandeur du faire* ? Comment n'a-t-il pas senti que cette grandeur de *faire* seroit détruite par un fini extrême, ( car on ne peut ici entendre autrement ce qu'il exprime par un beau fini , ) & qu'un tableau d'histoire perdrait en effet du mérite qui lui est propre , au lieu d'acquérir une beauté nouvelle , si le peintre s'amusoit à caresser son ouvrage au lieu de le couvrir de feu ? Vouloit-il donc qu'un tableau d'histoire, pour être parfait , fût exécuté avec la chaleur & la *grandeur du faire* de Rubens , & avec le *beau fini* de Vander-Werf ? C'est exiger deux qualités contradictoires , dont la dernière a son mérite quand elle est bien placée , mais qui ne convient absolument pas au genre dont nous parlons.

En écartant, comme on le doit , de la peinture d'histoire ce rendu précieux , voyons si elle a d'autres parties, qui excluent la gravure à l'eau-forte. Le dessin sera-t-il du plus grand style , & de la plus grande pureté ? Gérard Audran a prouvé que la pointe pouvoit , aussi bien que le burin , suivre les contours les plus purs. L'expression sera-t-elle de la plus grande force , de la plus grande vérité ? L'eau-forte en ébauchera très-bien le caractère , le burin ajoutera les derniers traits. Aura-t-elle l'harmonie du Corrège ? Duchange , en gravant le Corrège , a rendu cette harmonie par le mélange de l'eau-forte & du burin. Aura - t - elle l'effet piquant des tableaux de Rembrandt ? Lui-même a démontré que cet effet pouvoit se rendre à l'aide de l'eau - forte & de la pointe sèche ; il peut donc se rendre , à plus forte raison , en y joignant le burin. Mais si dans le tableau si parfait que suppose notre auteur, il se trouve des fabriques rustiques, des palais  
ruinés ,



ruinés, dont les débris soient couverts d'herbes & de mousse, de vieux arbres dont les troncs soient rongés par le temps, des moutons à laine frisée, des chèvres à long poil, des nuages tourmentés, des eaux écumeuses, des terrasses inégales, l'eau-forte qui, jointe au burin, a déjà pu rendre les autres objets, sera nécessaire pour ébaucher ceux-ci avec tout l'esprit, tout le sentiment qu'y a imprimés le pinceau.

L'auteur veut que le tableau dont il parle soit rendu par toutes les parties de la gravure. Mais comme l'eau-forte en est une partie considérable, comme cette partie, dans les objets auxquels elle est propre, ne sauroit être complètement suppléée, elle ne doit donc pas être exclue : & c'est l'auteur lui-même qui a préparé cette conséquence.

Il veut que son tableau soit gravé *du burin le plus fin, le plus propre, le plus varié*. Mais s'il est gravé du burin le plus fin & le plus propre, il ne sera donc pas gravé du burin le plus large, le plus moëlleux, le plus libre, le plus ragoûtant ; il ne le sera donc pas du burin le plus varié.

« Le travail de l'eau-forte, ajoute-t-il, donneroit trop au hasard ». Il auroit dû supposer qu'un graveur habile dans son art & dans le dessin, n'ignore pas qu'elles sont les parties où il peut abandonner en quelque sorte sa pointe à elle-même, & la laisser se jouer sur le vernis ; celles où il doit la contenir & ne lui permettre de tracer que des travaux purs, fermes & caractéristiques, & celles qu'il doit réserver au burin. On ne voit pas dans les belles estampes de Gérard Audran, dans celles de Duchange, de Cars, des Dupuis, de Desplaces que l'eau-forte n'ait pas été

conduite par l'intelligence des artistes, & qu'elle ait produit des hasards malheureux; on voit au contraire que cette intelligence a réglé même les travaux qu'ils semblent avoir abandonnés au hasard.

Nous ne craignons donc pas d'avancer que le mélange de l'eau-forte & du burin convient en général à la gravure de la grande histoire. Nous avons déjà vu comment devoit se disposer le travail de l'eau-forte : voyons maintenant comment le burin doit le terminer.

Comme le burin se pousse avec la paume de la main , au lieu de se conduire avec les doigts , on sent que sa marche la plus naturelle est la ligne droite. La première difficulté qui se rencontre dans le maniement de cet outil , est donc de vaincre sa roideur. Quand on a surmonté cette difficulté & qu'on est parvenu à lui donner de la souplesse , le plus grand danger est de se livrer au desir de montrer son adresse en lui faisant tracer des lignes circulaires.

C'est une suite de l'amour-propre de vouloir , dans quelque genre que ce soit, montrer qu'on est capable de faire ce que les autres trouvent le plus difficile. Au mérite de suivre la raison , on préfère le plaisir d'étonner , & l'on abandonne le vrai beau pour se livrer au difficile. Dans les écrits , on recherche les expressions les moins naturelles , les tours les moins familiers , les idées les moins simples ; dans la musique on remplace par des traits le chant & l'expression ; dans la peinture , on affecte des poses outrées , tandis que l'homme prend naturellement la position la plus commode ; dans la gravure au burin , on se plaît à montrer qu'on peut faire suivre à cet instrument les chemins

les plus bizarres, tandis qu'il faudroit régler sa marche sur celle qu'indiquent les plans des différens objets.

L'artiste sage évitera ces affectations. Quoiqu'il n'ait pas négligé de se rendre le burin assez familier pour lui faire tracer les tailles les plus difficiles, il n'abusera pas de cette aisance, & quittera sa taille commencée dès qu'elle cessera de convenir au plan qu'il doit suivre. Au lieu de s'obstiner à prolonger la même taille, il changera de tailles suivant le sens des muscles, la marche des plis, &c. Il évitera cependant qu'une suite de travaux brusquement abandonnés & voisins d'une autre suite de travaux qui les contrarient, offre l'apparence d'une piece. Souvent il trouvera moyen de lier un plan à un autre plan, en reprenant & continuant la première taille de l'un, pour la faire servir de seconde à l'autre; quelquefois il se contentera de lui ménager l'office de troisième.

Soit donc que l'on prépare une première taille à l'eau-forte, ou qu'on l'établisse au burin, c'est à la forme qu'elle doit exprimer à lui prescrire le sens qu'elle doit suivre, & la longueur qu'elle doit avoir en qualité de première. On trouvera presque toujours moyen de la lier, de quelque façon que ce soit, aux suites voisines de tailles. Dans les draperies, il est quelquefois de l'art de faire contrarier les travaux entr'eux; quand les plis se contrarient eux-mêmes au lieu de se suivre. La principale règle, en tout cela, est d'obéir à l'indication de la nature ou du tableau.

Les tailles courtes plaisent dans les eaux-fortes, lorsqu'elles sont établies par des artistes habiles, parce qu'elles dessinent bien les plans. Cet avantage doit se retrouver dans la gravure au burin, & il a, dans l'art

trop d'importance pour qu'on doive en faire le sacrifice à la vanité du métier. Le graveur qui manie bien le burin ne manquera jamais d'occasions de montrer ce talent, & trouvera toujours moyen de placer raisonnablement dans son ouvrage des suites de belles tailles.

Nous avons averti que le lozange outré se doit éviter dans l'eau - forte , parce que les sections des tailles mordroient trop. On doit aussi l'éviter au burin , parce que ces mêmes sections forment toujours des taches noires , & que cette sorte de combinaison de tailles laisse des blancs prolongés dans la forme d'un fer de lance; on ne peut effacer ces taches & éteindre ces blancs qu'en multipliant les travaux. Les travaux trop multipliés marquent l'embarras de l'artiste; il y a de l'art à bien faire avec le moins grand nombre de travaux qu'il est possible.

Les chairs ébauchées à l'eau-forte , rentrées au burin , & accompagnées , suivant le besoin , de secondes & de troisièmes , ont besoin d'être empâtées & conduites par cet instrument jusqu'à la lumière. Les demi-teintes les plus voisines des lumières & les jours secondaires se traitent ordinairement , dans la manière moderne , avec des points longs , & s'empâtent avec des points semblables , mais plus légers & mis en entre-tailles. On rentre ces points du côté opposé à celui par lequel on les a établis , pour les empêcher d'être aigus. Souvent il faut achever de peindre avec des points faits à la pointe sèche ou à la pointe du burin. Il n'est pas toujours nécessaire de mettre un grand ordre dans ces derniers travaux d'empâtement , mais ils doivent toujours avoir de la propreté.



On introduit quelquefois aussi des points à la pointe sèche & au burin & de formes différentes, pour éteindre les blancs qui se trouvent dans les ombres & dans les plus fortes demi-reintes. Ce travail est accompagné d'une certaine mollesse qui ne convient pas mal à la chair, & qui ne manque pas de ragoût. Mais il doit être inspiré par le tableau. On fera souvent mieux de donner à l'ombre plus de fermeté en rentrant & nourrissant les tailles jusqu'à ce qu'elles soient parvenues au ton nécessaire. La première manière semble la plus propre à rendre un grand nombre de maîtres modernes de l'école Françoisé qui ont cherché le ragoût; la seconde à rendre les tableaux des anciens maîtres de l'Italie qui ont plus recherché la fermeté. Puisque la gravure est une manière de traduire, elle doit rendre la fermeté ou la mollesse, l'austérité ou le ragoût des originaux.

Les étoffes grossières seront bien rendues sur les lumières & les demi-teintes par de petits travaux combinés de burin & d'eau-forte qui expriment la surface velue de ces étoffes; quelques-uns de ces travaux seront rappelés dans les ombres. C'est en cette occasion qu'on pourra placer, jusques dans les parties obscures des points de toute espèce, & des tailles courtes qui tiendront lieu de troisième ou de quatrième, ou qui seront même capricieusement placés. C'est là que les tailles des ombres, établies avec peu d'égalité, acquerront le repos nécessaire à l'obscurité par ce mélange de travaux en désordre.

Mais les étoffes de soie peuvent être réservées au burin; ou si l'on prend le parti de les établir à l'eau-forte, les tailles doivent être fermes, propres, égales,

n'offrir aucun tremblement, & n'être pas trop mordues, afin que le burin puisse les reprendre comme s'il les créoit lui-même. On leur donne l'éclat de la soie en partie par le piquant des lumières, & en partie par le moyen des entre-tailles. Quelques graveurs, sans recourir aux entre-tailles, ont su donner à leur travail tout l'éclat des matières brillantes.

On peut aussi employer les entre-tailles pour les métaux polis; mais on rendra peut-être encore mieux leur fermeté par une seule taille ferme, nourrie & serrée: les lumières étroites & piquantes acheveront d'en exprimer le caractère.

Le verre est brillant comme les métaux; mais on exprime sa transparence en le gravant d'un travail plus subtil, en laissant voir les substances qu'il contient, & en conservant dans le travail quelques-unes des formes des objets qui sont derrière lui, & qui s'affoiblissent en proportion de l'épaisseur du verre.

Les eaux tranquilles se gravent par des tailles droites & horizontales. Les objets qui s'y peignent se représentent par des entre-tailles, par le renflement des tailles principales, & quelquefois par des secondes beaucoup moins serrées que les premières.

Les grandes lames d'une mer agitée s'expriment par des tailles qui suivent le sens de ces lames. On y peut glisser des entre-tailles parce que la mer offre alors l'apparence d'un métal en fusion. L'estampe de Balechou représentant une tempête est une bonne leçon pour cette partie, & elle a été suivie avec succès par Woollet & d'autres habiles graveurs.

Quand on se proposeroit même de graver une estampe au burin pur, il y a des objets qu'il seroit bon d'ébau-

cher à l'eau-forte; tels sont les brocards d'or, les contours des grandes fleurs des étoffes, les franges, les tapis, & à plus forte raison le feuillé des arbres & d'autres parties du paysage.

Les roches dures seront bien rendues par le burin; les roches de pierres molles seront mieux caractérisées par l'eau-forte, que le burin lui-même doit imiter en les terminant.

C'est le tableau qui indique le procédé par lequel il sera plus convenable de le graver. La manière libre d'un grand tableau d'histoire indique au graveur l'emploi de la pointe, & semble lui prescrire même d'avancer son ébauche à l'eau-forte. La manière fine, détaillée & très-terminée de certains tableaux de chevaliers peut faire donner la préférence au burin pur, quoique ces tableaux représentent des sujets historiques; sur-tout si l'auteur y a fait dominer les étoffes de soie, les métaux, tous les objets enfin qui semblent réservés de préférence au burin, & principalement s'il a plus affecté le précieux que le goût du pinceau.

Le portrait est un genre particulier qui exige une manière de graver qui lui soit propre. Le peintre d'histoire est censé être lui-même le spectateur d'une scène qu'il porte sur la toile. Il est à une juste distance de cette scène pour en embrasser toutes les parties. Il n'est pas supposé assez près des figures pour saisir tous les détails des traits qui forment la ressemblance individuelle; il ne voit bien que la physionomie, les traits caractéristiques & l'expression des affections de l'âme. Comme la distance efface les petits détails à ses yeux, comme il les aperçoit moins que les masses, il peint largement & il doit être gravé de même. Ces

détails qu'il néglige sont recueillis par le peintre de portraits; ils lui deviennent précieux lorsqu'ils contribuent à la ressemblance de son modèle; il s'en tient assez près pour ne les pas laisser échapper, & voit ce que le peintre d'histoire n'a pas dû appercevoir. Sa manière est donc moins large, parce qu'il voit moins largement les objets; il distingue nettement des formes, des tons que le peintre d'histoire est censé n'avoir par même apperçus; il les porte sur la toile, & il doit être gravé comme il a peint. Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec succès à l'eau-forte, on peut convenir que, pour rendre cette manière moins libre, le burin doit être préféré, parce que cet instrument est moins libre lui-même, & parce que sa marche plus lente lui permet mieux de s'occuper des détails.

D'ailleurs, comme le peintre de portraits détaille & termine plus ses têtes que le peintre d'histoire, il ne seroit pas d'accord avec lui-même s'il ne terminoit pas aussi davantage ses draperies. Ajoutons, comme nous l'avons dit ailleurs, que le peintre d'histoire, s'il est fidèle au costume, a rarement l'occasion de vêtir ses figures d'étoffes de soie; mais le peintre de portraits a chaque jour occasion de revêtir les siennes des plus belles étoffes, de représenter des métaux précieux, des broderies, des perles, des pierres fines, de riches ameublemens, & nous avons déjà dit que ces objets brillans sont mieux traités dans leur caractère par le burin, dont la coupe est brillante elle-même, que par l'eau-forte.

Le graveur de portraits ébauche par plans, avec autant de souplesse que de précision, les parties ombrées de la tête, passe aux détails des demi-teintes, choisit



un travail assez fin pour ne laisser échapper qu'un très-petit nombre de ces détails ; & comme il en trouve encore d'essentiels à la parfaite ressemblance sur les parties éclairées , il ne laisse de blanc que le point le plus vivement frappé de la lumière. Pour s'approcher par des nuances insensibles & harmonieuses de ce point lumineux , il grave ses demi-teintes les plus légères avec des points longs , & , s'il a besoin de les reprendre pour ajouter à leur couleur , il les rentre du même côté qu'il les a établis , enforte que leur côté aigu se rencontre avec le travail qui est fait en tailles , & en est la continuation. Quelques-uns de ces points servent même d'entre-tailles aux travaux qui en font les plus voisins , afin de ne point passer brusquement d'un travail à un travail tout différent. Ces points peuvent être regardés comme des tailles interrompues ; ceux qui composent une même taille laissent donc un peu de blanc entre eux ; & si le blanc laissé par une taille en points , se rencontroit avec le blanc de la taille qui est au-dessus , & de la taille qui est au-dessous , il en résulteroit une ligne blanche qui nuiroit à l'ouvrage. Il faut donc que ces points rentrent les uns dans les autres par *digitation* , c'est-à-dire , comme rentrent les uns dans les autres les doigts ouverts des deux mains , & que le milieu d'un point soit opposé à l'extrémité du point supérieur & du point inférieur , comme les briques se rangent *plein sur joint* dans l'appareil des bâtimens. Quoique , dans de très-belles estampes , ces points semblent établis avec une grande liberté , ils exigent beaucoup d'art.

Pour qu'il y ait de l'accord dans le travail , tous les accessoires doivent être gravés avec le même soin , la

même propreté que la tête, excepté dans les parties qui demandent à être sacrifiées. D'ailleurs la manière de les traiter rentre dans les principes que nous avons déjà établis. On observera seulement que tous les accessoires d'un portrait étant plus détaillés que ceux d'un tableau d'histoire, ils veulent être gravés d'une manière moins serrée. La manière large dont Frey, Wagner, MM. Strange, Bartolozzi, &c. ont traité les draperies, seroit peu convenable aux étoffes d'un portrait.

Quoique ce soit de la tête que nous avons parlé d'abord, ce n'est pas ordinairement par elle que commence le graveur. Il ébauche & avance auparavant les fonds, les accessoires, & réserve pour son dernier travail les chairs, les linges, les dentelles & les travaux les plus délicats. Ce procédé est même nécessaire ; car s'il commençoit par graver les parties qui exigent le plus de finesse dans les travaux, il les terniroit, les fatigueroit, les useroit même par le frottement de sa main, par celui de l'ébarboir, par le fréquent nettoyage de la planche, &c. Il arriveroit que, pendant le long travail de la gravure, les parties délicates seroient plus fatiguées par ces opérations répétées que par le tirage d'un millier d'épreuves. Il y a même des graveurs qui, par tous ces moyens, usent leurs planches avant qu'elles soient finies.

Ce que nous avons dit de la gravure des portraits, se rapporte à la pratique moderne que les graveurs appellent par excellence *la manière du portrait*, quoiqu'il puisse y avoir des manières non moins heureuses de le rendre. On sent, par les détails dans lesquels nous sommes entrés, qu'elle est voisine de la froideur : mais

les Bolswert , les Vorsterman , les Pontius ou Dupont , les Pierre de Jode , les Nondius , ont gravé avec chaleur les plus beaux portraits de Vandyck. Inspirés par les tableaux de ce maître faits avec le plus grand art , mais avec autant de feu & de facilité , ils laissoient la lumière large sur la tête , & sans compter , sans caresser leurs travaux , ils exprimoient la forme de la charpente , le mouvement des chairs , le chrystalin des yeux avec autant de vérité que d'aisance. On ne remarque pas s'ils ont fait de belle gravure ; eux-mêmes ne paroissent pas s'en être occupés , & ils ont fait en effet de la gravure excellente , puisqu'elle semble la plus propre à rendre ce qu'ils vouloient exprimer. On voit dans leurs portraits un caractère de vie , qui se trouve bien rarement dans ceux qui ont été faits avec un soin plus marqué. Ils ont employé quelques points longuets pour approcher des lumières , & ces points semblent placés avec négligence ; mais ils peignent comme le pinceau. Leurs touches mâles & hardies animent tout. Les accessoires sont traités avec la même liberté que les têtes , & conservent de même le caractère qui leur est propre. Accordons , si l'on veut , qu'il faille avoir pour la foiblesse du gros des amateurs , la condescendance de ne pas imiter entièrement ces grands maîtres ; mais du moins leurs estampes devroient être souvent sous les yeux des graveurs ; & sur-tout à présent que la gravure se refroidit de plus en plus , ces exemples deviennent chaque jour plus nécessaires. On y voit les véritables beautés de l'art , & l'on gémit en pensant que , de nos jours , elles sont si souvent sacrifiées à la froide manœuvre du métier.

• Ce n'est pas assez pour un graveur de suivre les con-

tours tracés dans le tableau qu'il traduit, & d'en exprimer les lumières & les ombres; il doit encore faire sentir la couleur du maître, son pinceau, sa couleur. Tout son travail doit changer quand il cesse de *graver* le même peintre. Il faut qu'on ne connoisse plus la manière du graveur, & qu'on reconnoisse celle du maître. Les travaux qui rendront bien un tableau de Raphaël, ne conviendront pas à *graver* un tableau du Corrège; Rubens ne doit pas être gravé comme les Carraches, Lanfranc comme Piètre de Cortone, ni Rembrandt comme le Titien. Enfin une estampe doit rendre le dessin, l'esprit & le *faire* du peintre.

Cette partie si importante de l'art est restée long-temps ignorée. On en doit la découverte aux artistes qui ont gravé les tableaux de Rubens sous les yeux de ce maître, ou plutôt elle est due à ce maître lui-même qui dirigeoit leurs travaux & les forçoit à être peintres.

Aussi ne se sont-ils pas seulement attachés à rendre les dégradations des ombres aux clairs: ils ont encore fait la plus grande attention à cette partie du clair-obscur si familière à Rubens, par laquelle les couleurs propres aident à étendre la masse des lumières & des ombres, parce que certaines couleurs par leur éclat, tiennent de la nature de la lumière, & d'autres tiennent de la nature de l'ombre par leur obscurité. Ainsi, dans les estampes de ces graveurs, tout ce qui est obscur, tout ce qui est clair, n'est pas toujours de la lumière ou de l'ombre; c'est fort souvent la valeur de la couleur propre des objets représentés dans le tableau. On a donc eu raison de dire de leurs estampes qu'elles étoient des tableaux elles-mêmes, & qu'elles rendent



doient les couleurs ; non qu'en effet , avec du noir & du blanc , les auteurs de ces gravures aient pu faire du jaune , du bleu , du rouge ; mais parce qu'ils ont conservé la valeur de ces couleurs différentes , en sorte que chez eux le noir n'est souvent que l'expression d'une couleur vigoureuse qui soutient & prolonge une masse obscure , & le clair n'est que celle d'une couleur douce , qui étend & continue une masse lumineuse.

Ils sont les premiers qui aient employé ce bel artifice , & , quoiqu'on se soit attaché dans la suite à les imiter , il est rare que l'on ait eu le même succès , & ils continuent d'obtenir les premiers rangs entre les grands coloristes. « Ces artistes , dit un amateur qui » fait honneur à l'Allemagne , M. Hagedorn , ces artistes se sont tellement distingués par leurs productions , que celui qui voudroit écrire une histoire de » la gravure pourroit commencer par ces chefs-d'œuvre » une époque dans l'art. N'est-il pas bien étrange que , » dans la peinture qui renferme la source des couleurs » locales , on confonde perpétuellement les notions » des couleurs ? Il faudra à la fin que le graveur , qui » n'a qu'une couleur pour rendre son expression , donne » des leçons de coloris au peintre ».

En détaillant les procédés de la manière de graver à l'eau-forte , & de graver au burin , nous avons parlé de la pointe-sèche , troisième manœuvre qui s'unit aux deux autres. Elle opère sur le cuivre nud avec une pointe bien tranchante. Rembrandt en a fait un grand usage ; mais comme il n'a pas divulgué son secret , il n'a pas eu d'imitateurs. En regardant bien attentivement certaines estampes du dernier siècle , on y reconnoît quelques travaux à la pointe sèche , mais si rares qu'on ne

les a pas même remarqués. Le premier qui , après Rembrandt , ait fait un grand emploi de ce moyen , & d'une manière propre à le combiner avec les autres parties d'une gravure soignée , est M. Lebas. Il s'en servoit pour les parties claires des ciels , des terrasses & même des figures en petit.

Nous croyons nous être assez étendus sur les travaux de la gravure qui porte le nom de *taille - douce*. Il paroît convenable d'en proportionner la largeur à l'étendue de la planche , ou du moins à la dimension des principaux objets. Cependant on a vu d'habiles artistes s'écarter avec succès de cette convenance. On a des estampes d'après Rubens & Van-Dyck , dont les travaux sont fins & serrés , quoique les figures soient d'une assez grande proportion. J. J. Flipart , dans sa dernière manière , a traité de grands sujets avec une gravure fine & serrée. Callot , le Clerc , qui gravoient de fort petites figures , n'affectoient pas des travaux très-fins , & [l'on peut remarquer même que l'extrême finesse des travaux dont se sont piqués en ces derniers temps des graveurs en petit , a fait beaucoup de tort à ce genre de gravure. Elle les a engagés à remplacer , par le fini froid & l'éché , l'esprit qui doit animer ce genre. ( *Article de M. LEVESQUE.* )

GRAVEURS. L'histoire d'un art est celle des artistes qui l'ont professé depuis son origine , & qui ont contribué à ses progrès & à sa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'histoire de la gravure , est de donner une notice chronologique des graveurs qui se sont distingués par leurs talens , ou par l'invention de quelques procédés utiles aux progrès

de l'art, de marquer le caractère particulier de chacun d'eux considéré comme artiste, de faire connoître, autant qu'il est possible dans un récit, les parties de l'art qui les distinguent les uns des autres.

On me reprochera peut-être d'avoir omis quelques graveurs qui n'ont pas eu moins de mérite que plusieurs de ceux que j'aurai nommés ; mais il est assez indifférent que j'aie gardé le silence sur quelques artistes, pourvu que je n'aie oublié aucun de ceux, qui, par un caractère particulier de travaux ou de méthode, ont fait époque dans l'art. D'ailleurs, je me suis imposé la loi de ne parler d'aucun *graveur* sans avoir sous les yeux au moins quelques-uns de ses ouvrages, & l'on pensera bien que je n'ai pu me procurer des ouvrages de tous.

Comme il est peu d'artistes qui n'aient marqué par des ouvrages foibles le commencement & la fin de sa carrière, & que plusieurs même, dans le temps de leur plus grande force, ont fait des ouvrages négligés, le jugement que j'aurai porté sur tel artiste ne s'accordera peut-être pas avec telle estampe du même artiste que le lecteur aura sous les yeux, ou dont il aura conservé le souvenir. Mais j'ai dû fonder le jugement que j'ai porté de chaque *graveur* sur son caractère général, & non sur quelques-uns de ses ouvrages en particulier.

Je n'ai dû faire attention ni aux ouvrages foibles d'un homme habile, ni à quelques ouvrages par lesquels un artiste généralement médiocre s'est élevé, comme par hasard, au-dessus de sa médiocrité ordinaire. Cependant je ne craindrai pas d'avouer qu'il peut m'être échappé certains ouvrages qui m'auroient fait porter de

Leurs auteurs un jugement plus favorable que celles de leurs estampes qui me sont connues. Si j'ai commis quelques-unes de ces erreurs, elles ne peuvent être qu'en petit nombre, & ne concernent pas les artistes du premier ordre.

Une notice chronologique des *graveurs*, servant à composer l'histoire de l'art, s'accorde bien avec l'objet de l'Encyclopédie méthodique; mais en même-temps l'Encyclopédie a la forme d'un Dictionnaire, & le lecteur doit s'attendre à y trouver sans peine ce qui fait l'objet de sa recherche. J'ai donc cru, pour satisfaire à la fois à la forme lexique & à la méthode, devoir donner d'abord une table alphabétique des *graveurs* dont je ferai mention. Chaque nom sera suivi d'un chiffre qui rappellera à un chiffre semblable, dont le même nom sera précédé dans la notice chronologique.

## TABLE ALPHABÉTIQUE

### *Des plus célèbres Graveurs.*

Ch. Albert. (19)	Aveline. (141)
Aldegraver. (13)	Baldini. (6)
Aliaet. (147)	Balechou. (142)
Aldorfer. (14)	Balliu (69)
Marc Antoine. (9)	Bauduin. (100)
P. Aquila. (106)	Petre Sante Bartoli. (90)
Auden-Aert. (113)	Baudet. (49)
Ch. Audran. (48)	Beauvais. (123)
G. Audran. (101)	Beham. (12)
B. Audran. (110)	La Belle. (39)
J. Audran. (111)	Berghem. (82)

Corn.



## G R A

- |                                |                              |
|--------------------------------|------------------------------|
| <b>Corn. Bloemart.</b> (47)    | <b>Duchange.</b> (112)       |
| <b>F. Bol.</b> (73)            | <b>Ch. Dupuis.</b> (121)     |
| <b>Boltwert.</b> (66)          | <b>N. Dupuis.</b> (129)      |
| <b>Bosse.</b> (41)             | <b>A. Durer.</b> (8)         |
| <b>Boticello.</b> (5)          | <b>Van Dyck.</b> (35)        |
| <b>Boulanger.</b> (87)         | <b>Edelinck.</b> (104)       |
| <b>Bourdon.</b> (43)           | <b>Le Febre.</b> (99)        |
| <b>Brebiette.</b> (37)         | <b>Ferroni.</b> (116)        |
| <b>N. de Bruin.</b> (29)       | <b>Finiguerra.</b> (4)       |
| <b>Th. de Bry.</b> (15)        | <b>Flipart.</b> (144)        |
| <b>Callot.</b> (34)            | <b>Frey.</b> (119)           |
| <b>Aug. Carrache</b> (23)      | <b>Corn. Galle.</b> (22)     |
| <b>An. Carrache.</b> (24)      | <b>Gaultier.</b> (30)        |
| <b>Cars.</b> (132)             | <b>Geffner.</b> (149)        |
| <b>B. de Castiglione,</b> (44) | <b>Ghisi.</b> (16)           |
| <b>Caylus</b> (126)            | <b>Gillot.</b> (117)         |
| <b>Chasteau.</b> (55)          | <b>Goltzius.</b> (26)        |
| <b>Chastillon.</b> (96)        | <b>Hainzelman.</b> (56)      |
| <b>Chauveau.</b> (46)          | <b>Hollar.</b> (38)          |
| <b>Chéron.</b> (108)           | <b>Hondius.</b> (67)         |
| <b>F. Chéreau.</b> (118)       | <b>Hortemels.</b> (128)      |
| <b>J. Chéreau</b> (127)        | <b>Mag. Hortemels.</b> (127) |
| <b>Le Clerc.</b> (93)          | <b>Houbracken.</b> (131)     |
| <b>Cochin père.</b> (124)      | <b>Huret.</b> (77)           |
| <b>Mic. Corneille.</b> (102)   | <b>P. de Jode.</b> (59)      |
| <b>Corn. Cort.</b> (18)        | <b>Konnick.</b> (76)         |
| <b>A. Coypel.</b> (109)        | <b>Laireffe.</b> (98)        |
| <b>Dauillé.</b> (137)          | <b>Lanfranc.</b> (31)        |
| <b>Desplaces</b> (120)         | <b>Jac.-Ph. Lebas.</b> (143) |
| <b>Mich. Dorigny.</b> (79)     | <b>Luc de Leyde.</b> (10)    |
| <b>N. Dorigny.</b> (107)       | <b>Lievens.</b> (75)         |
| <b>Drévet père.</b> (115)      | <b>Loir.</b> (97)            |
| <b>Drevet fils.</b> (130)      | <b>Cl. le Lorrain.</b> (36)  |

*Tome II.*

K k

# G R A

- J. L. le Lorrain.** (146)  
**Lutma.** (78)  
**Luyken.** (103)  
**Mantegne.** (7)  
**C. Maratte.** (83)  
**Maffon.** (91)  
***Israël Van-Mechelen.*** (1)  
**Mellan.** (70)  
**Mitelli.** (85)  
**Morin.** (86)  
**J. Muller.** (27)  
**Nanteuil.** (88)  
**Natalis.** (50)  
**Oudry.** (122)  
**Pentz.** (11)  
**Perelle.** (94)  
**Perier.** (33)  
**Pesne.** (81)  
**Petits-Maitres.** (11, 12, 13, 14, 15.)  
**Picard le R.** (89)  
**B. Picard.** (114)  
**Piranesi.** (139)  
**Pitau.** (54)  
**Pitteri.** (138)  
**F. Poilly.** (53)  
**P. Pontius.** (65)  
**Le Potre.** (45)  
**Rembrandt.** (72)  
**Sal-Rosa.** (42)  
**Rota.** (17)  
**Roulet.** (58)  
**Rouffelez.** (51)  
**Ryland.** (148)  
**Les Sadeler.** (21)  
**Schmidt.** (140)  
**Schoen.** (1)  
**Van Schuppen.** (105)  
**Schut.** (32)  
**J. Silvestre.** (80)  
**Simonneau.** (95)  
**Snyers.** (68)  
**Spier.** (57)  
**Sompelen.** (61)  
**Soutman.** (60)  
**Cl. Stella.** (92)  
**Subleyras.** (133)  
**Suyderoef.** (62)  
**Tempeste.** (20)  
**P. Testa.** (40)  
**C. Testa.** (40)  
**Thomassin.** (125)  
**Thourneysen.** (71)  
**Vallet.** (52)  
**Villamene.** (25)  
**Vivarez.** (136)  
**Van-Uliet.** (74)  
**Van Voerst.** (63)  
**Vorsterman.** (64)  
**Wagner.** (135)  
**Watelet.** (145)  
**Wierx.** (28)  
**Corn. Wiffcher.** (84)  
**Wolgemuth.** (3)  
**Woller.** (150)  
**Worlidge.** (134)

## NOTICE CHRONOLOGIQUE

*Des principaux Graveurs, depuis l'origine de l'Art ,  
ou HISTOIRE DE LA GRAVURE.*

Long - temps avant que la *gravure* en estampes fut connue, les orfèvres gravoient au burin des figures & des ornemens sur leur argenterie, & les armuriers ornoient les armes de travaux au burin. C'est donc pas de la *gravure* elle-même qu'il faut chercher l'origine ; elle se perd dans la nuit des temps ; mais seulement de l'art d'en tirer des épreuves.

( 1 ) Le plus ancien graveur qui ait tiré des épreuves de ses ouvrages , & dont le nom soit parvenu jusqu'à nous , est *Martin SCHOEN*, qu'on appelle aussi *Beau Martin de Colmar*. Il étoit à la fois orfèvre , peintre & graveur. Il quitta Culmbach , lieu de sa naissance , & vint s'établir à Colmar où il mourut en 1486. Il n'est pas vrai , comme on l'a plusieurs fois repéré , qu'il ait été le maître d'Albert Durer : il venoit de mourir , quand le père d'Albert voulut lui envoyer son fils. Ses estampes ont été vraisemblablement gravées depuis 1460 jusqu'à l'année de sa mort.

« Son outil est formé , dit M. Huber. Sa mort de » la Vierge offre de l'entente dans la composition & » de l'expression dans les figures. Rien de plus délicatement travaillé qu'un chandelier qui est placé sur » le devant de l'estampe , & dont la base est ornée » de petites figures d'un fini extraordinaire. »

Cette liberté d'outil , ce fini précieux feroient seuls soupçonner que les ouvrages de *Schoen* ne sont pas

les premiers essais de l'art ; & l'on fait en effet qu'il a copié une passion d'après un autre graveur plus ancien que lui & qui mettoit un F & une S dans son chiffre. C'étoit vraisemblablement son maître, & , en le supposant seulement de dix années plus ancien que son élève , la gravure d'estampe en Allemagne remonte à l'année 1450. Sandrart a connu une estampe qui porte la date de l'année 1455 , & dont l'auteur a pour chiffre une S dans une H.

L'auteur du livre intitulé : *Idee générale d'une collection complète d'estampes*, imprimé à Leipzig en 1771 , parle d'un graveur plus ancien que Schoen. Ses pièces sont , dit-il , très-gothiques , aussi bien que les caractères qui lui servoient de chiffre , & dans lesquels on trouve un B. & une S. On a interprété ce monogramme *Barthélemy Schoen* , & on a fait de ce *Barthélemy* un frère aîné de *Martin*. Le même écrivain connoît une pièce qui lui semble plus ancienne que toutes les précédentes , & qui représente la Sybille montrant à l'Empereur Auguste l'image de la Vierge - Marie dans les airs. On voit dans le fond la ville de Culmbach & le château de Blaffenberg ; ce qui fait conjecturer , non sans une forte vraisemblance , à l'auteur dont nous parlons , que la gravure en estampes a pris son origine à Culmbach , & il fixe cette origine à l'année 1440. Il seroit facile de la reculer par conjecture , & il seroit impossible de la rapporter à des temps plus récents.

Que des orfèvres , habitués à graver au burin sur leurs pièces d'orfèvrerie , se soient enfin avisés de tirer des épreuves de leurs ouvrages , cela n'a rien que de vraisemblable. Un papier humide , & mis en presse



par hasard sur leur travail, peut les avoir conduits au procédé de l'impression des estampes. Mais que la gravure en estampes ait été inventée par un berger à qui son état ne pouvoit inspirer aucune idée relative à cet art, c'est ce qui n'a pu être imaginé que par l'amour du merveilleux, & ce qu'on trouve pourtant dans un livre sur l'excellence de la nation Allemande dont l'auteur est Mathias Quadt de Kinkelbach. Il raconte que l'invention de la gravure est due à un berger des environs de Mons, & que ses figures, quoique traitées avec dureté, semblent plutôt avoir été faites d'après nature que d'imagination. Il donne à ce berger le nom de *F. Von Bocholt*.

Comme il existe en effet des estampes marquées *F. V. B.* on ne manque pas de les donner pour des ouvrages du berger *Von Bocholt*. Mais ces caractères sont en capitales italiques, & l'on doute avec raison qu'il y ait en Allemagne aucune inscription du quinzième siècle qui ne soit pas en caractères gothiques.

On a bien prétendu trouver aussi la même marque en lettres gothiques; mais il est très-vraisemblable qu'on a pris un *J* pour un *F*, erreur facile dans ce caractère, & que les estampes du prétendu berger *Von Bocholt*, sont d'Israël van Mecheln, qui demeurait à Bocholt, & qui a marqué plusieurs de ses ouvrages du nom de sa demeure.

(2) Il y a eu deux *ISRAEL VAN MECHELN*, le père & le fils, qui tous deux ont gravé. Le fils est mort en 1523. Le père a pu commencer à graver vers 1450. Le fils a été contemporain d'Albert Durer, que l'on prétend même qu'il alla visiter à Nuremberg.

Quelquefois des brocanteurs ont ajouté à des estampes

le chiffre F. V. B. pour les vendre comme des ouvrages du faux berger Bocholt. L'auteur de *l'idée d'une collection complete d'estampes* a vu la pièce de Saint-Antoine, ouvrage de Martin Schoen, portant cette supercherie.

(3) Entre ces anciens graveurs, il ne faut pas oublier *Michel Wolgemuth*, parce qu'il fut le maître d'un artiste célèbre, Albert Durer. Il étoit peintre & graveur, & marquoit ses ouvrages d'un W. Il est né à Nuremberg en 1434 & est mort dans la même ville en 1519. Il peut avoir connu l'inventeur de la gravure & en avoir reçu des leçons.

Les Italiens prétendent à la gloire d'avoir inventé cet art. Comme il y avoit alors très-peu de communication entre l'Italie & l'Allemagne, on peut aisément supposer qu'aucune des estampes gravées dans l'une de ces contrées ne fut d'abord connue de l'autre. Il n'est donc pas contraire à la vraisemblance que la gravure trouvée en Allemagne vers 1440, ait été trouvée de nouveau en Italie vingt ans après. Ainsi les deux peuples qui se disputent la gloire de cette invention doivent peut-être la partager. C'est ainsi que les Européens peuvent avec raison se glorifier d'avoir inventé l'art de l'imprimerie, quoiqu'elle ait été inventée longtemps auparavant par les Chinois.

(4) C'est à *Maso Finiguerra*, orfèvre de Florence, que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en estampes. Il avoit coutume de tirer en pâte de terre ou de souffre l'empreinte de ses gravures, & il s'aperçut que le noir qui étoit resté au fond des tailles s'imprimoit sur ces pâtes. Il essaya de tirer de semblables impressions avec du papier humide, en le

pressant à l'aide d'un rouleau ou d'un instrument lisse, & il réussit. D'autres prétendent qu'une blanchisseuse posa, sans y faire attention, du linge humide sur une gravure de Finiguerra; que le linge, par son poids, fit l'office d'une presse, & qu'en le relevant, on trouva sur la partie qui avoit touché la gravure une empreinte semblable à un dessin fait à la plume. Ce hasard, ajoute-t-on, donna l'idée à l'orfèvre de renouveler cette expérience avec du papier, & elle eut le succès qu'il devoit en attendre. On n'est pas bien certain que Finiguerra ait tiré lui-même parti de sa découverte, & il ne reste aucune estampe qu'on puisse assurer qu'il soit de sa main. Mais on en a de *Sandro Boticello*, peintre, & de *Baccio Baldini*, orfèvre, à qui il communiqua son invention. On peut croire cependant que deux petites pièces de feuillages, marquées M. F., sont de Finiguerra. On lui attribue encore quelques autres morceaux très-anciens & fort rares.

(5) Les estampes de *Sandro Boticello* sont d'une très-foible exécution; on y reconnoît l'enfance de l'art, & le peu de pratique de ce peintre dans le maniement d'un outil étranger à sa profession.

(6) *Baccio Baldini*, orfèvre, & par conséquent accoutumé à manier le burin pour orner ses ouvrages, montra plus d'adresse & de facilité.

Une édition très-rare du Dante, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, est ornée de deux vignettes gravées, ou plutôt égratignées d'un burin inflexible; mais dans le temps où elles parurent, c'étoient des chefs-d'œuvre. Vasari nous apprend que le dessin en est de *Boticello*; on ignore si la gravure est de ce peintre ou de l'orfèvre *Baldini*.

(7) Sans nous arrêter aux noms & aux ouvrages de quatre à cinq graveurs, qui travaillèrent à-peu-près dans le même temps sans contribuer aux progrès de l'art, nous nous contenterons de parler d'*André MANTÈGNE*, né à Mantoue en 1451, & mort à Padoue en 1517. Il étoit peintre, & s'étoit acquis beaucoup de gloire par son tableau du triomphe de Jules César. Ses estampes ne sont pas, sans doute, d'une manœuvre qu'on puisse maintenant admirer; mais on y voit du moins un commencement de facilité, & elles sont estimables par la correction du dessin. Il a gravé quelquefois sur l'étain. Ce métal, par sa mollesse, est contraire à la netteté de la gravure, & fournit des épreuves sales.

(8) L'Allemagne avoit donné naissance à la gravure; c'étoit à l'Allemagne qu'il étoit aussi réservé de l'approcher de la perfection. *Albert DURER*, voisin du berceau de cet art, en a tellement avancé les progrès que, dans certaines parties, il ne peut-être surpassé. Nous avons parlé à l'article ÉCOLE, de cet artiste célèbre, qui n'eût pas eu de supérieurs s'il eût pu connaître l'Italie & l'antique. Dessinateur précis, il lui manqua seulement de savoir que les modèles offerts par la nature ne sont pas toujours ceux de la beauté, qu'il ne suffit pas de savoir les copier, & qu'il faut être encore scrupuleux dans le choix. Sensible & habile à saisir les signes extérieurs des affections de l'ame, il eût excellé dans la partie de l'expression s'il y eût joint plus souvent la noblesse à la vérité. Cette noblesse seule manque aussi quelquefois à ses compositions. Mais pour lui accorder tout le tribut d'estime qu'il mérite, il faut se rappeler que, de son temps, une suite assés



nombreuse d'artistes avoit lutté en Italie contre la manière gothique des premiers restaurateurs de l'art, & que lui seul en Allemagne rassembloit ses efforts contre la roideur de cette manière qui s'opposoit à la beauté des formes, à la justesse des mouvemens, à la vérité de l'expression.

Nous ne devons le considérer ici que comme graveur ; mais comme il a toujours gravé d'après ses propres dessins, ce que nous venons de dire n'est pas étranger à cet article. Si l'on veut seulement le considérer par rapport à la manœuvre de la gravure, il sera admirable, non-seulement pour le siècle où il a vécu, mais même pour tous les siècles, par la finesse & la variété de ses travaux, par la netteté & la couleur de son burin. Il semble qu'un homme qui n'a pas eu de modèles, ne puisse trouver seul toutes les ressources de son art, & qu'elles doivent être produites, avec le temps, par le concours d'un grand nombre d'hommes habiles. Albert Durer a été excepté à plusieurs égards de cette loi générale de la nature : & s'il n'a pas trouvé tout ce qui convient à la gravure large & fière, propre à exprimer les grands tableaux d'histoire, il a imaginé & réuni toutes les parties de l'art qui sont nécessaires pour graver des tableaux fins & précieux. Quoique l'art ait acquis depuis sa mort trois siècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être aussi bien l'estampe de Saint-Jérôme qu'il a publiée en 1514. Une lumière vive entre par deux fenêtres fermées de vitraux qu'elle fait refléter en les traversant sur la muraille qui sert d'embrasure aux croisées. Un plancher de sapin est rendu avec la plus grande vérité. Un lion, un renard couchés sur le devant de l'estampe

sont traités avec les travaux qui leur conviennent. Le Saint est assis devant son pupitre , & plongé dans l'étude des écritures ; sa tête est d'un caractère digne des grands maîtres de l'Italie. Une foule d'objets entre dans la composition de cette estampe , & tous ont le caractère qui leur est propre. Les travaux sont fins & ferrés sans maigreur ; le cuivre est coupé nettement , mais sans avoir le brillant qui nuit à la vérité. La pointe ne rendroit pas avec plus de goût un groupe de fabriques gothiques que celui qu'il a introduit dans son estampe de l'hermite Saint-Antoine. On voit de lui au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi une épreuve retouchée d'une planche de Saint-Jérôme qu'il gravoit en 1512 , & qui n'est pas celle dont nous venons de parler : la planche est peu avancée , les premiers travaux sont encore seuls établis , & , quoique tracés au burin , ils sont badinés comme un travail de pointe. Il a quelquefois gravé à l'eau-forte & en bois : il entendoit mieux ce dernier genre de gravure que celui de l'eau-forte.

Raphaël connut les estampes d'Albert Durer , & l'on assure qu'il en fit assez de cas pour en orner son cabinet. On assure aussi que le Guide les consultoit souvent , & l'on peut lui reprocher d'en avoir quelquefois imité le style des draperies.

(9) MARC-ANTOINE , dont le nom de famille est *Raymondi* , naquit à Bologne en 1488 , & est mort vers 1546. Il est de dix-huit ans plus jeune qu'Albert Durer. C'est le premier Italien qui ait mis quelque art dans la gravure , & il est sur-tout célèbre pour avoir été le graveur de Raphaël. Il se distingua d'abord par des ouvrages d'orfèvrerie , mais il vit à Venise des

estampes d'Albert Durer, dès lors son inclination le porta vers la gravure, & il s'y livra tout entier. Les orfèvres alors pouvoient être regardés comme des sculpteurs en argent; ils savoient bien modeler & bien dessiner, & pouvoient devenir aisément peintres, sculpteurs & graveurs. Il n'étoit pas rare de trouver des artistes qui réunissent ces talens aujourd'hui trop séparés. *Marc-Antoine* copia d'abord les estampes de la passion d'Albert Durer: on n'auroit pu que le louer s'il avoit fait seulement ces copies pour son étude; mais ayant assez bien réussi pour tromper des curieux qui avoient moins de connoissance que d'amour des arts, il mit à ses copies la marque d'Albert, & les vendit pour des originaux. Albert Durer informé de la supercherie, fut moins blessé sans doute du tort qu'elle pourroit faire au débit de ses estampes, que de celui qu'elle portoit à sa réputation: il voyoit avec chagrin se débiter sous son nom des ouvrages trop inférieurs à ses talens, & il en adressa ses plaintes aux magistrats de Venise. *Marc-Antoine* fut obligé d'effacer cette marque trompeuse.

Ses estampes peuvent être regardées comme des copies assez exactes, mais froides & timides, des dessins de Raphaël, & faites par un procédé difficile, que ne possédoit pas assez bien le copiste qui en faisoit usage. Le contour est tracé au burin, comme dans les dessins à la plume. Quelquefois le premier trait est corrigé par un second, & ces corrections sont d'autant plus précieuses qu'on peut soupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphaël lui-même. Les travaux sont roides & maigres, ils n'offrent presque jamais la grace de la facilité, & sont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets: mais sur-tout

dans les chairs, la première taille est toujours établie dans le sens le plus convenable, & ce n'est pas un foible mérite; un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'est la pureté du trait.

Marc - Antoine grava d'après Jules Romain des postures obscènes qu'Arétin avoit décrites en vers. Le Pape Clément VII vouloit le punir de mort; on obtint la grace de l'artiste en faveur de ses talens. Son massacre des innocens, gravé d'après Raphaël, est l'une de ses estampes capitales, & a été acheté soixante florins par Berghem, à qui sa femme laissoit peu d'argent à sa disposition.

(10) Pendant qu'Albert Durer faisoit florir la gravure en Allemagne, & que Marc-Antoine l'exerçoit avec moins d'art, mais avec non moins de gloire en Italie; Lucas Dammezz, connu sous le nom de *Lucas de LEXDE*, disputoit dans les Pays-Bas la palme à ces deux rivaux. Il fut le premier peintre qui se soit distingué en Hollande, & nous avons parlé de lui à l'article *école*: il fut aussi le premier graveur de son pays dont le nom ait été conservé. Il naquit en 1454, & étoit plus jeune qu'Albert & Marc-Antoine. Un orfèvre fut son maître pour la gravure au burin; il apprit les procédés de l'eau-forte d'un armurier qui en faisoit usage pour les ornemens des cuirasses. Il gravoit aussi en bois. Les Hollandois le mettent au-dessus d'Albert Durer, mais les autres nations refuseront peut-être de ratifier ce jugement: on lui reproche sur-tout de tenir davantage au caractère gothique. Cependant, malgré ce vice & l'incorrection du dessin, les Italiens estiment ses estampes, & Durer eut l'ame assés



grande pour n'être pas jaloux de cet émule. Il fit même, dit-on, le voyage de Leyde, pour le voir & gagner son amitié. Les travaux de Lucas de Leyde sont très-fins, & ses têtes ont de l'expression.

Entre les élèves d'Albert Durer, les plus connus sont désignés par le nom de PETITS-MAÎTRES, parce qu'ils n'ont guère gravé que de fort petites estampes. Nous nous contenterons de nommer les plus célèbres.

(11) *Georges* PENZ, né à Nuremberg en 1500, & mort en 1556. Après avoir fait sous Albert de grands progrès dans la gravure, il fit le voyage de Rome, étudia les ouvrages de Raphaël, & travailla quelque temps avec Marc-Antoine. On a de lui un grand nombre d'estampes. On y trouve la finesse & la netteté de la gravure Allemande, jointes à un choix de dessin qui n'étoit encore connu qu'en Italie.

(12) *Hans Sébald* BEHAM, né à Nuremberg en 1500, mort dans la même ville en 1550, dessinoit la nature avec précision, mais sans choix : on le loue pour l'intelligence & l'expression.

(13) *Henri* ALDEGRAVER, né à Soest en Westphalie en 1502, mort vers 1555, peignit d'abord des tableaux de chevalet, & l'on assure qu'il avoit un bon coloris. Il se livra ensuite entièrement à la gravure.

(14) *Albert* ALTDORFER, que les François nomment le *petit Albert*. On ne sait s'il est né à Altdorf en Suisse, ou dans la ville de Bavière qui porte le même nom. Il est mort à Ratisbonne en 1538. Il fut d'abord peintre; Quoiqu'il ne soit pas devenu l'égal d'Albert Durer, quelques-unes de ses planches ont été attribuées à ce maître.

Tous ces graveurs ont manié le burin avec beaucoup

de finesse, mais Georges Penz est celui dont les ouvrages sont le plus estimés.

(15) On compte aussi parmi les Petits-Maîtres *Théodore de Bry*, né à Liège en 1528, année de la mort d'Albert Durer. Il a cherché à imiter Sébald Béhém, & a gravé d'après les dessins de ce Maître. Il y avoit de la délicatesse, mais souvent aussi de la sécheresse dans son burin.

Comme en Allemagne Albert fit une école de gravure, Marc-Antoine laissa des élèves en Italie. Ils gravèrent à-peu-près comme leur maître, & n'avancèrent point les progrès de l'art. Les plus connus sont Augustin de Venise & Marc de Ravenne.

(16) Mais *Georges Ghisi* dit le MANTOUAN, fils de Jean-Baptiste Ghisi de Bertano, graveur, & élève de Jules Romain, mérite de faire époque dans l'art, au moins pour l'Italie. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit assez de souplesse dans celle du Mantouan pour rendre d'une manière agréable & savante les chairs délicates des enfans, les linges, les terrasses, le paysage. Il sut varier ses travaux suivant les plans & suivant les objets. Son estampe de la naissance de Memnon est de l'année 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On est étonné que, dans un temps aussi court, l'art ait fait tant de progrès. Le Mantouan a gravé l'école d'Athènes de Raphaël. On ignore le temps de sa naissance & celui de sa mort.

(17) *Martin Rota*, né à Sebenigo en Dalmatie, florissoit quelques années plus tard. Il a gravé en petit le jugement dernier de Michel-Ange, & cette estampe est justement regardée comme un chef-d'œuvre, soit que l'on considère la finesse des travaux, soit qu'on

admire le dessin du maître conservé dans une proportion si différente de l'original. Les Petits-Maîtres, il est vrai, l'ont emporté sur lui par la subtilité des tailles, mais il n'ont pas eu comme lui l'avantage de graver Michel-Ange & de s'appuyer sur un grand maître pour aller à la postérité. Il a fait beaucoup d'estampes d'après ses propres dessins.

(18) La gravure ne connoissoit encore que des travaux fins & serrés, propres aux estampes de petite proportion, lorsque *Corneille Cort*, né à Horn en Hollande en 1536, vint à Rome & y ouvrit la carrière à la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé des tailles larges & nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies & a bien traité le paysage au burin. C'est annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, & par conséquent de nouvelles ressources pour l'art, & de nouveaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le secret de donner de la couleur à la gravure; il ne sera trouvé dans toute son étendue que par les artistes qui travailleront sous les yeux & la direction de Rubens; mais *Corneille Cort* semble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans son estampe du martyr des innocens d'après le Tintoret. Il mourut à Rome en 1578.

(19) *Chérubin Albert*, né à Borgo san Sepolcro en 1552, & mort en 1615, n'a pas étendu la carrière de la gravure, mais il mérite la reconnaissance des amateurs des arts pour avoir conservé par ses estampes les belles frises que Polydore de Caravage, digne élève de Raphaël, avoit peintes sur des façades de maisons, & que le temps a détruites.

(20) Tous les artistes dont nous avons parlé jusqu'ici ont gravé au burin pur , ou du moins si quelques-uns d'eux , tels qu'Albert Durer & Lucas de Leyde , ont fait des eaux-fortes , elles n'ont contribué que faiblement à leur renommée. Mais *Antoine TEMPESTE* , peintre Florentin , né en 1555 , doit principalement à ses eaux-fortes l'étendue de sa réputation. Son œuvre en ce genre est très-considérable ; ce sont en général des chasses , ou des marches & des combats de cavalerie. La science & la sûreté du trait, la vivacité de la touche , la chaleur & la fécondité de la composition , la font justement rechercher par les peintres. Quoique la manœuvre en soit peu remarquable , les graveurs pourront y trouver des leçons utiles pour établir les premiers plans de leurs travaux lorsqu'ils auront des chevaux à traiter. Il y a d'ailleurs quelques pièces de Tempeste qui , même à ne considérer que l'esprit de la pointe , méritent d'être accueillies par les amateurs de la gravure. Cet artiste est mort à Rome en 1630. Il a souvent gravé sur l'étain.

(21) Le destin de la gravure en Italie est de fleurir bien plus par les travaux des étrangers , que par ceux des artistes nationaux. *Jean & Raphaël SADELER* , frères , tous deux nés à Bruxelles , le premier en 1550 , & le second en 1555 , succédèrent à la profession de leur père , damasquaineur en acier ; mais leur goût & leurs dispositions les appelloient à un art plus noble , & ils se livrèrent à la gravure. Ils firent ensemble le voyage de l'Allemagne & de l'Italie , & perdirent , dans cette patrie des arts , une certaine sécheresse qui entroit dans leur première manière. Ils surpassèrent  
tous



tous les graveurs qui les avoient précédés, & dans certaines parties, ils ne peuvent être surpassés par leurs successeurs. On recherche avec raison leur nombreuse suite des hermites représentés d'après les dessins de Martin de Vos dans des paysages agrestes & très-variés; les morceaux qu'ils ont gravés d'après le Bassan, entreront toujours dans les porte-feuilles choisis; on ne connoît guère de gravure plus aimable que celle de Raphaël Sadeler d'après le Christ au tombeau de Jean van Achen : on peut critiquer le peintre, le graveur est sans reproche. Mais on est sur-tout étonné du succès avec lequel les Sadelers ont gravé le paysage au burin pur : les vieux troncs d'arbres y sont exprimés avec la facilité du pinceau; si leur feuillé ne peut avoir l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légèreté; les eaux tombantes en cascades, les roches brisées & menaçantes, les sombres enfoncemens des forêts ne sauroient être mieux rendus par aucun des procédés de l'art; les plantes qui ornent les devans de ces estampes ont le port, la forme & la souplesse de la nature; les fabriques vues dans le lointain sont traitées avec goût; on n'est tenté de regretter l'eau-forte que pour les terrasses.

Ces deux excellens graveurs furent cependant surpassés de leur vivant; mais ce fut par leur élève & leur neveu, *Giles SADERLER*, né à Anvers en 1570, & qui s'appliqua quelque temps à la peinture. Il gravoit du burin le plus fin quand le sujet paroïssoit l'exiger; mais il a gravé du burin le plus large le Christ au tombeau de Barroche, & il a donné de la force à son estampe sans pousser au noir aucune partie. On desireroit seulement plus d'harmonie & d'accord

dans quelques-uns de ses ouvrages. Il a quelquefois la fierté du burin & la coupe hardie de Goltzius & de Muller. On peut voir dans l'estampe où il a gravé le peintre Sprangers & Catherine Muller, défunte épouse de cet artiste, à quel degré il a porté la gravure du portrait. Il a, en quelque sorte, créé & conduit à la perfection cette branche importante de l'art.

Jean Sadeler est mort à Venise en 1600, Raphaël dans la même ville en 1617, & Giles à Prague en 1629. L'œuvre des deux oncles & du neveu est au moins de deux mille estampes.

Dans le même temps florissoient *Pierre de JODE*, le vieux, & les trois *GALLE*, *Philippe*, *Théodore* & *Corneille*, dit le vieux.

(12) *Corneille GALLE* a gravé le paysage au burin pur. Les roches sont fermes, le feuillé a de la légèreté, la couleur est agréable & vraie, chaque objet porte son caractère, & tout le travail est large & moëlleux.

(13) Enfin un grand peintre Italien ne dédaigna pas de disputer aux artistes de l'Allemagne & des Pays-Bas le prix de la gravure. C'étoit *Augustin CARRACHE* dont nous avons parlé à l'article *ECOLE*. On exige à présent plus de fini qu'il n'en mettoit dans ses estampes, mais on n'exigera jamais des travaux plus savamment établis. Il sera toujours un excellent objet d'étude pour les graveurs, & ils gagneront à le regarder au moins comme le meilleur modèle qu'ils puissent se proposer pour l'ébauche de leurs travaux, & sur-tout pour celle des chairs. Il ne se piquoit pas d'exciter l'étonnement en faisant tracer à son burin des chemins longs & difficiles; mais il manioit cet outil avec assez d'adresse pour l'obliger à suivre savam-

ment le sens des muscles, & il mettoit autant de goût que de science dans sa manœuvre. Enfin, ses estampes sont d'excellentes études de gravure & de dessin, & plusieurs même d'entr'elles, sans être terminées à la manière moderne, seront toujours regardées par le petit nombre des connoisseurs comme les ouvrages d'un artiste qui connoissoit le point juste où il est bon de s'arrêter. M. Huber connoît une épreuve du Saint-Jérôme qui semble prouver qu'Augustin gravoit au premier coup. Les parties qui se trouvent sur cette épreuve sont terminées, les autres ne sont encore indiquées que par un trait léger.

(24) *Annibal* CARRACHE, son frère, ne peut être compté au nombre des peintres dont les eaux-fortes ont ce charme auquel les artistes donnent le nom de *gouffose*; mais son trait est sûr, hardi, savant & arrêté. Ses travaux sont fermes & bien établis. Dans son estampe de la chaste Suzanne, les travaux qui forment le sein & le bras gauche de cette figure, mériteroient, non d'être copiés, mais suivis comme une belle indication, si l'on vouloit faire d'après le même tableau, une estampe plus finie & plus soignée. La tête & la barbe du vieillard qui est le plus près de Suzanne, offrent aussi l'indication des travaux les plus convenables; il seroit de même impossible de mieux exprimer les cheveux courts de l'autre vieillard. Enfin, les estampes d'Annibal, très-précieuses pour les peintres qui les regardent comme de bons dessins d'un grand maître, mériteroient aussi d'être consultées par les graveurs: ils y apprendroient à joindre ce que l'art a de savant & de pittoresque à ce que la partie de leur talent qu'on appelle le métier, peut avoir de flatteur.

Le Guide, élève d'Annibal, a aussi gravé à l'eau-forte & d'une manière plus aimable.

(25) *François VILLAMENE*, natif d'Assise, fut élève d'Augustin Carrache pour la gravure. Sa manière peu chargée de travail, & dans laquelle le travail est même trop économisé, indique plutôt des dessins d'un effet très-doux que des tableaux colorés. Elle est d'ailleurs propre & agréable; mais on sent qu'il est plus facile de conserver la propreté des travaux quand on en met si peu. Quoiqu'il ne manquât pas absolument de facilité dans le burin, il n'avoit pas encore toute celle que ce genre semble exiger, ce qui donne à ses travaux un sentiment de maigreur. Son dessin est maniéré sur-tout pour les extrémités, & malgré sa réputation, il semble ne pouvoir être l'objet d'une étude fort utile ni pour les peintres ni pour les graveurs. Il est mort à Rome en 1626, & y étoit venu vers 1585.

Les arts qui commencent à fleurir conservent encore de la timidité : s'il s'élève alors quelques artistes qui combattent cette timidité par un excès d'audace, ils préparent de nouveaux progrès en inspirant à leurs émules un juste degré de hardiesse. On ne peut trouver le milieu sans connoître les deux extrêmes. Michel-Ange en outrant les formes & les mouvemens, apprit aux peintres & aux sculpteurs quel étoit le point où ils devoient tendre, & où il falloit s'arrêter : Goltzius, & ses élèves plus audacieux que lui, n'ont peut-être pas été moins utiles aux graveurs.

(26) *Henri GOLTZ*, que nous appellons *GOLTZIUS*, naquit à Mulbrecht, dans le Duché de Juliers en 1558, & est mort à Harlem en 1617. Il étoit fils d'un peintre sur verre qui fut son maître pour le dessin,



& il reçut plutôt des conseils que des leçons de gravure d'un nommé Coornhert qui doit aux talens de son élève toute sa célébrité. Il voyagea en Allemagne & en Italie, & il étudia Raphaël & l'antique, sans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel - Ange. Savant dans le dessin, il détruisit par son goût vicieux l'estime que méritoit sa science : mais on ne peut lui refuser les éloges dûs à ses talens dans la gravure, à ses compositions ingénieuses, & même à une certaine grace que ne pouvoit détruire sa manière sauvage. A le considérer seulement comme graveur, on trouvera sans doute de la bizarrerie dans ses tailles, une affectation trop marquée de se montrer adroit buriniste, un défaut d'accord dans les effets, & trop de négligence ou d'ignorance du clair-obscur : mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui sont communs avec ses contemporains, aucun d'eux ne lui peut être comparé. Il semble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à son gré le caractère de ses travaux. En général sa gravure est large & ses tailles ont une affectation de hardiesse : mais quelquefois ses travaux plus serrés conduisent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante & plus vraie. On connoît de lui des estampes où toutes les tailles ont du mouvement sans qu'aucune soit contournée d'une manière bizarre, où les têtes sont animées par des touches spirituelles & savantes, où les travaux fins & les travaux mâles, également bien placés, concourent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils représentent. On sait avec quelle adresse il trompa les amateurs de son temps en imitant dans le dessin & dans la gravure

Albert Durer & Lucas de Leyde. Une de ces estampes ; qu'il avoit eu la précaution d'enfumer , fut payée chèrement parce qu'on la prit pour une pièce inconnue d'Albert. Ce sont ces imitations qu'on appelle les chefs d'œuvre de Goltzius , non qu'elles soient en effet ses meilleurs ouvrages , mais parce qu'elles contribuèrent sur-tout à assurer sa réputation. Il en est de lui comme de plusieurs autres artistes ; ce ne sont pas les plus belles estampes qui sont portées au plus haut prix. On n'ignore pas que les amateurs continuent de mettre des prix exorbitans aux ouvrages qui leur ont été une fois vantés , & ce sont ordinairement ceux qui ont commencé la réputation de leurs auteurs.

Goltzius commença à peindre à l'âge de quarante-deux ans : il a fait des portraits & des tableaux d'histoire. On connoît par ses estampes sa manière de dessiner le nud ; on dit que sa couleur est vraie.

Il a eu la patience de faire à la plume des dessins dont les figures sont grandes comme nature. Sa plume est large & moëlleuse , & ses dessins n'ont point la séchouesse ni la petitesse de manière qu'on pourroit attendre de ce procédé. J'en ai vu un aux salles de l'académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

Corneille Cort & Augustin Carrache avoient donné plus de largeur aux travaux de la gravure , & Goltzius leur donna plus de mouvement. Il fit d'habiles élèves ; Jacques Mathan son gendre , surpassé par son fils Théodore ; Jacques de Gheyn , Jean Saenredam , Jean Muller. Nous nous arrêterons au dernier , parce qu'il eut une manière qui lui fut propre.

( 27 ) Jean MULLER , Hollandois , est peut-être le graveur qui a manié le burin avec le plus de har-

dieffe. Il méritera toujours d'être étudié par les artistes qui aspireront à se distinguer dans cette partie ; mais il faudra qu'ils tempèrent par le goût l'excès d'audace qu'il est capable d'inspirer. Jamais on ne posséda mieux le métier de la gravure ; il est impossible de couper le cuivre avec plus d'aisance, & très-difficile d'employer moins de travaux pour rendre les différens objets. On est étonné de voir avec quelle adresse il oblige une même taille à lui servir de première ou de seconde pour rendre une figure entière. Il fait très-rarement usage d'une troisième taille, & ce n'est jamais que dans une partie de peu d'étendue & qu'il a voulu sacrifier. Avec cette savante économie, on ne lui peut reprocher ni monotonie dans l'effet général, ni uniformité dans la manœuvre : tous ses plans sont artistement variés de travail & de ton. Il étoit savant dessinateur, & n'auroit pu, sans cette qualité, parvenir au procédé dont il faisoit usage : mais on lui reproche justement de la manière dans les extrémités, & il a beaucoup gravé d'après Bartholomée Sprangers, peintre maniéré lui-même. Comme il ne faisoit pas sage de points pour empâter, & qu'il s'obstinoit à n'employer que les deux mêmes tailles pour une figure entière, il leur arrivoit souvent de former ensemble des lozanges outrés, d'où résulte un grain désagréable à l'œil que les graveurs comparent au dos de maquereau.

(28) Autant il étonnoit par la fierté de ses travaux, autant Jérôme WIERX ou WIERIX, plaisoit par la finesse des siens. Il excelloit dans le petit, mais souvent il devenoit sec dans le grand. Le paysage & les fabriques de son baptême de Jésus-Christ, estampe qu'il a gravée en 1585, sont d'un très-bon goût, & l'on peut

remarquer , que , contre l'usage de son temps , il y a fait entrer de l'eau-forte. Ses tons dans les chairs étoient souvent de la plus aimable douceur. Il a quelquefois gravé d'une manière fort approchante de celle de Corneille Cort. Jérôme WIERX , & ses deux frères Antoine & Jean étoient des Pays-Bas.

(29) *Nicolas de BRUYN* , natif d'Anvers , étoit leur contemporain , & sembloit l'être plutôt de Lucas de Leyde qu'il prenoit pour modèle ; il a même gravé d'après cet artiste gothique quelques sujets d'histoire , mais il gravoit plus souvent d'après ses propres dessins. On a de lui des compositions d'un très-grand nombre de figures ; elles sont remarquables par la vérité & la variété des têtes. Ses agencemens , son caractère de dessin tiennent du gothique perfectionné. Sa gravure peut être comparée à celle d'Albert-Durer ou plutôt de Lucas de Leyde , mais sans en avoir le mérite ; ce qu'il imitoit de ces anciens maîtres , c'étoit sur-tout la sécheresse : il n'avoit d'ailleurs aucune idée du clair-obscur ni de l'harmonie. Mais souvent ses figures & leurs ajustemens ne manquent pas d'une certaine grace , & l'on trouve chez lui des têtes de femmes qui ont de la beauté.

Les François ont reçu assez tard la gravure. Le premier qui l'ait exercée est *Jean Duvet* , natif de Langres qui travailloit à Paris vers 1550. On cite encore les noms d'un *Noël Garnier* & d'un *Etienne de Laulne*.

(30) Mais *Léonard GAULTIER* mérite d'être distingué pour avoir gravé le jugement dernier de Michel-Ange , d'un burin encore plus fin & plus net que celui de Martin Rota : d'ailleurs son estampé paroît n'être qu'une copie de celle du graveur Dalmate.



Cet artiste travailloit vers le commencement du dix-septième siècle. C'est à cette époque que la gravure à l'eau-forte, jusqu'alors assez négligée, devint d'abord l'amusement de plusieurs artistes, & fit ensuite la gloire de plusieurs.

(31) LANFRANC, célèbre par ses talens dans la peinture, n'est pas un de ceux qui ont manié la pointe avec le plus de succès.

(32) Mais *Corneille SCHUT*, né à Anvers en 1590, & mort dans la même ville en 1676 a gravé d'après ses compositions des eaux-fortes justement recherchées. Peu de peintres ont pu se vanter d'avoir une pointe plus spirituelle & plus ragoûtante. Il étoit en même-temps peintre habile & poète estimé. Il aimoit la grande machine de la peinture & ce qu'en peut nommer la peinture d'apparat.

(33) *François PÉRIER*, né à Mâcon en 1590, & mort en 1660 reçut à Rome des leçons de Lanfranc, & se distingua dans la peinture. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de statues & de bas-reliefs antiques; mais il en fait seulement connoître l'attitude & le mouvement. Sa collection seroit plus utile s'il se fût attaché davantage à exprimer le dessin & le caractère des chefs-d'œuvre qu'il gravoit. L'antique & les grands maîtres dans l'art du dessin doivent être copiés avec la plus grande précision, la plus exacte fidélité, j'oserois même dire avec une soumission servile, car il n'y a pas de honte à se rendre esclave de tels maîtres.

(34) L'eau-forte n'avoit encore occupé que les instans de loisir des peintres; *Jacques CALLOT* se consacra tout entier à ce genre de gravure. C'étoit un gentil-homme Lorrain, né à Nancy en 1593. Il s'échappa de

la maison paternelle & fit le voyage de Rome pour se livrer sans obstacle à son goût pour le dessin. Il passa de Rome à Florence pour y continuer ses études. Le goût qui regnoit dans cette patrie de Michel - Ange étoit trop chargé. C'est un vice dans le grand, c'est une vertu dans le petit, où les formes prendroient un caractère de froideur si on ne leur donnoit pas une certaine charge en les réduisant. Ainsi le vice de l'école Florentine devenoit une manière propre au genre auquel le jeune Callot étoit appelé par la nature. Il fut honoré des bienfaits du Grand Duc, & ne retourna dans sa patrie qu'à la mort de ce Prince. Le Duc Henri, qui regnoit alors en Lorraine, accueillit ses talens & lui fit éprouver sa générosité.

Tout le monde connoît au moins quelques ouvrages de Callot, & l'on sait quel esprit il mettoit dans ses compositions. Si l'on veut le considérer seulement comme graveur, on lui trouvera le plus grand talent pour traiter de fort petites figures, & l'on s'apercevra que ses travaux prennent une certaine pesanteur, & perdent quelque chose du goût & de l'esprit qui distinguent ce maître quand il passe à une plus grande proportion. Les graveurs à l'eau-forte couvrent ordinairement leur cuivre d'un vernis mou comme de la poix & qui cède aisément au tranchant de la pointe. On dit que Callot employa le premier le vernis dur des luthiers que les Italiens nomment *vernice grosso de' lignaiuoli*. Il résiste à la pointe, & en même-temps il la contient : on peut même repasser plusieurs fois sur la même taille & lui donner de la profondeur. Aussi Callot donna-t-il à ses tailles la fermeté de celles au burin, au lieu de leur prêter l'agréable ba-

dinge qui fait le charme de la pointe. Il n'a point obtenu à cet égard les applaudissemens de la postérité, & les connoisseurs préféreront toujours à ses travaux un peu compassés la ragoûtante négligence de la Belle. Les dessins de Callot sont recherchés ; on y trouve encore plus d'esprit que dans sa gravure. Il n'étoit pas facile à se contenter lui-même dans ses ouvrages capitaux, & l'on sait qu'il a fait au moins quatre dessins arrêtés de la tentation de Saint-Antoine avant de graver ce sujet. Cette estampe, celle de la grande rue de Nancy, ses foires, ses supplices, ses misères de la guerre, sa grande & sa petite passion, son parterre, son éventail, sont regardés comme ses chefs-d'œuvre. Ses talens lui ont fait la plus grande réputation ; il n'en mérite pas moins par son courage. Il eut la gloire de résister à Louis XIII, ou plutôt au Cardinal de Richelieu à qui rien ne résistoit. Les François ayant pris en 1331 la ville de Nancy sur le Duc de Lorraine, souverain de Callot, le roi ou son ministre voulut qu'il gravât cette conquête comme il avoit déjà gravé la prise de la Rochelle : mais l'artiste refusa de consacrer par ses talens l'humiliation de son Prince, & répondit qu'il aimeroit mieux se couper le pouce, que d'employer sa main contre l'honneur de son souverain & de sa patrie. Il mourut en 1635.

(35) *Antoine VAN-DYCK*, très-bon peintre d'histoire, & le plus célèbre des peintres de portraits, né à Anvers en 1599, & mort dans la même ville en 1641, a gravé à l'eau-forte avec un sentiment qu'on pourroit appeller de l'enthousiasme. Peu curieux de la propriété, ne recherchant pas même ce qu'on appelle l'esprit de la pointe, il animoit tout par une touche mâle & sûre. Sa tête de Vorsterman, celles de François Franck, de

Snellinx, de van Noort, semblent respirer; & ces estampes, brutes & négligées, ont plus de prix aux yeux d'un véritable ami des arts, que des porte-feuilles entiers d'estampes du plus beau fini. Celle de Charles Mallery, terminée sous ses yeux par Vorsterman, est toute de chair.

(36) *Claude GELÉE* dit *LE LORRAIN*, célèbre peintre de paysage, né à Chamagne en 1600, mort à Rome en 1682, a gravé avec le même effet qu'il mettoit dans ses tableaux.

(37) *BREBIETTE*, qui florissoit vers 1636, étoit plein d'esprit dans ses compositions, mais il en mettoit moins dans le travail de ses gravures. Il conserveroit une grande supériorité sur Gillot, s'il eût gravé d'une pointe aussi agréable.

(38) *Wenceslas HOLLAR*, né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677, étoit d'une famille noble qui fut ruinée par la guerre. Wenceslas se retira à Francfort où il se perfectionna dans la gravure par les leçons de Mathieu Mérian, graveur à l'eau-forte qui mettoit plus de génie dans ses compositions que de goût & de propreté dans son travail. Hollar n'imita pas les défauts de son maître. Il sut donner à ses travaux le ton le plus flatteur, & l'on peut seulement reprocher quelquefois de la roideur à ses tailles. Sans imiter le burin, elles n'ont pas tout le jeu propre à la pointe. Il les tenoit fort serrées, & par ce moyen, il parvenoit plus aisément à un effet vigoureux & tranquille que s'il leur eût donné plus de largeur. Il excella dans le talent d'exprimer les poils fins des animaux, les pelletteries, les insectes. Il a gravé aussi des portraits estimés, entr'autres celui d'Albert Durer.

(39) *Etienne DE LA BELLE*, né à Florence en 1610,



mort en 1664, est le prince des graveurs en petit, comme G. Audran est celui des graveurs d'histoire. Il reçut, ainsi que Callot, les leçons de Canta Gallina, peintre Florentin, & surpassa son maître & son émule. On pourroit le regarder moins comme un graveur, que comme un peintre qui excelloit à rendre ses idées par le secours de la pointe : on peut même trouver en lui de grands rapports avec Rembrandt, & l'on citeroit aisément de ces deux artistes des estampes qui ont entr'elles une grande conformité d'esprit & de travaux ; mais la Belle, élève d'une meilleure école, avoit en même-temps l'ame plus élevée. Les attitudes de ses figures sont nobles, ses airs de tête gracieux, ses compositions grandes, riches & ingénieuses. On dit qu'il employoit le vernis dur, ce qui rend encore plus étonnante la souplesse de ses travaux. Il établissoit avec un goût exquis de petites tailles courtes disposées dans une sorte de désordre pittoresque & bien plus agréables que les tailles les plus soignées. Sa touche est piquante, sa couleur suave, & ses travaux, presque toujours les mêmes, offrent par leurs combinaisons la plus aimable variété : ce sont ordinairement de petites lignes méplates, mais différemment inclinées, croisées, rapprochées, confondues ensemble. Comme Callot étoit d'autant plus parfait qu'il réduisoit davantage la proportion de ses figures, il me semble que la Belle gagnoit à augmenter la grandeur des siennes.

(40) *Pierre TESTA*, né à Lucques en 1611, se noya dans le Tibre en 1649. Il est célèbre par le génie, la vivacité de ses compositions : & nous les a transmises d'une pointe un peu maigre, mais toujours animée de son esprit. *César TESTA* est moins connu ; mais son

estampe de Saint-Jérôme mourant , d'après le Dominiquin , lui donnera toujours une place distinguée entre les graveurs à l'eau-forte.

(41) *Abraham Bosse* , né à Tours , & mort à Paris en 1678 , étoit contemporain de la Belle , mais il aimait mieux , pour la manœuvre de l'art , être l'imitateur de Callot. Comme cet artiste , il sut donner à ses travaux à l'eau-forte la fermeté & presque l'éclat du burin. C'est plutôt un sujet d'observation que d'éloge. Il vaut mieux , sans doute , imprimer à chaque genre de gravure le caractère qui lui est propre ; laisser à l'eau-forte sa liberté badine , & au burin sa sagesse & sa sévérité. On peut avec beaucoup d'adresse , imiter le burin avec la pointe , & la pointe avec le burin : mais il faut avouer aussi que chacun de ces instrumens fera toujours mieux lui-même ce qu'il doit faire que l'instrument qui affecte de l'imiter. Osons blâmer Abraham Bosse de son choix , mais accordons lui des louanges pour avoir réussi dans ce qu'il a cherché. Il gravait d'après ses propres dessins ; & sans mettre ses estampes dans la même classe que celles de la Belle & de quelques autres artistes du goût le plus exquis , on les estime justement , sur-tout celles qui représentent une salle de la Charité , les arts & métiers , les cérémonies du mariage de Louis XIV , &c. Il mérite aussi de la reconnaissance pour les traités qu'il a publiés sur l'architecture & la perspective , & sur-tout pour celui de la *manière de graver à l'eau-forte & au burin* , ouvrage dont M. Cochin a donné une nouvelle édition avec des augmentations nécessaires. Ses talens le firent recevoir membre de l'académie royale de peinture & d'architecture , & il en fut exclus dans la suite parce

que son caractère libre osa résister au caractère impérieux & despotique de le Brun qui tenoit alors le sceptre des arts.

(42) *Salvator Rosa*, né à Naples en 1615, mort à Rome en 1673, célèbre comme peintre & connu comme poète, a gravé d'une pointe un peu maigre & avec peu de soin. On pourroit comparer sa gravure à celle de Pietre Teste : elle est peu remarquable par elle-même, & perdrait tout son mérite sous la main d'un imitateur, parce qu'elle le doit tout entier au sentiment qu'un maître habile ne manque jamais de mettre dans ses ouvrages. Le grand caractère des têtes & la vivacité de l'expression animent quelques-unes de ses estampes.

(43) *Sébastien Bourdon*, né à Montpellier en 1616, mort à Rome en 1671 a beaucoup gravé d'après ses propres dessins. Ses estampes sont plus recherchées pour la composition que pour le travail de la gravure. Quoiqu'il les avançât beaucoup à l'eau-forte, il savoit s'aider du burin pour les terminer.

(44) Dans le même temps un peintre Italien prêtoit à la pointe toute la grace dont elle est susceptible. C'étoit *Benedette de Castiglione*, né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670. Il est plein de goût, ses tailles sont courtes, sa pointe est badine, quelquefois son ouvrage n'est qu'un grignotis dont tout le monde sent le charme, dont les artistes seuls peuvent apprécier l'intelligence. On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt, & à tous ceux qui ont mis le plus d'esprit & de ragoût dans le travail de l'eau-forte.

(45) *Jean le Potre*, né à Paris en 1617, mort en 1682, artiste fécond & spirituel dans ses compositions,

a quelquefois gravé du meilleur goût. On pourroit en citer pour exemple les morceaux qu'il a donnés d'après Paul Farinati & un assez grand nombre de ceux qu'il a publiés d'après ses propres dessins. Mais l'abondance de ses conceptions ne lui permettoit pas d'accorder toujours beaucoup de soin au travail de sa gravure : d'ailleurs il laissoit souvent trop mordre ses planches, & l'eau-forte en rongant & creusant ses travaux, détruisoit ce qu'ils avoient d'aimable ; mais elle ne pouvoit détruire ce qui fait reconnoître en lui l'excellent dessinateur pour les ornemens d'architecture, & , à ce titre , il fera toujours estimé malgré les variations du goût & les caprices de la mode. Il étoit d'une famille féconde en artistes célèbres. L'un de ses parens, Antoine le Potre , architecte , a bâti l'église des religieuses de Port-Royal , & donné le dessin de la cascade de Saint-Cloud ; l'autre , Pierre le Potre , sculpteur , a fait le groupe d'Enée & Anchise au palais des Tuileries , & terminé celui de Lucrece , commencé par Théodon.

(46) *François CHAUVÉAU*, né à Paris vers 1620 , mort dans la même ville en 1676 , fut élève du peintre la Hire & peignit , dit-on , en petit d'une manière fort agréable ; mais il est sur-tout connu par le grand nombre de ses gravures. Comme on recherchoit beaucoup ses ouvrages , sur-tout pour l'ornement des livres , il étoit souvent obligé d'expédier ; & pour ne pas revenir sur son travail à la pointe , il le faisoit mordre avec trop peu de ménagement. Mais quand il travailloit avec plus de patience & de soin , il produisoit des ouvrages agréables par l'esprit de la pointe , par la variété des travaux , & par la douceur des tons. Il gravoit



le plus souvent d'après ses propres dessins , & composoit avec beaucoup d'imagination & de feu. Sa manière ordinaire étoit d'avancer ses ouvrages à la pointe , & ce ne seroit pas lui rendre une pleine justice que de le juger d'après celles de ses planches où il réservoir beaucoup de travail pour le burin. Il étoit alors froid & peu ragoutant , comme on peut le voir par les estampes du cloître des Chartreux qu'il a gravées d'après le Sueur.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite des graveurs à l'eau-forte , nés à la fin du seizième siècle , & dans les vingt premières années du dix-septième ; nous retournons maintenant sur nos pas pour examiner les talens de ceux qui se sont fait un nom par la gravure au burin.

(47) *Cornille* BLOEMAERT introduisit une nouvelle manière de graver qui eut un grand nombre d'imitateurs , enforte qu'on peut le regarder comme le chef d'une nombreuse école. Né à Utrecht en 1603 , & mort à Rome en 1680 , il étoit le troisième fils d'Abraham Bloemaert , bon peintre de l'école de Hollande. Lui-même se livra quelque temps à la peinture & la quitta entièrement pour la gravure. Son maître , qu'il ne sarda pas à surpasser , fut Crispin de Pas , imitateur de Lucas de Leyde. Il grava d'abord d'après les dessins de son père , vint à Paris vers 1630 , s'y distingua par ses estampes pour les *tableaux du temple des Muses* , & se rendit à Rome la capitale des arts , où il fixa son séjour. Il se signala par la beauté de son burin , par le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible de la lumière aux ombres , & par la variété des tons suivant la différence des plans ; mais il ne varia

pas avec le même art ses travaux suivant la diversité des objets. Son grain, tendant toujours au quarré, a du repos & de la transparence; il a du mérite quand il est bien placé, mais il ne peut convenir à tout. On peut aussi lui reprocher une mollesse générale causée par le défaut de touche : ce défaut se remarque sur-tout dans ses draperies, & il y est encore augmenté par sa constance à ne point quitter l'ordre des tailles qu'il a une fois établies, tandis qu'il faut les abandonner brusquement quand l'ordre des plis l'exige. Les plis longs & étroits doivent être traités par des tailles prises dans le sens de leur longueur : ce procédé qui donne à la gravure une grande fermeté ne se trouve point dans les ouvrages de Bloemaert; il cherchoit ce qu'on appelle le flou, qui est toujours voisin de la mollesse. Cette même mollesse se remarque aussi dans son trait, qui tend plutôt à la ligne circulaire qu'au méplat. Ce défaut le rendoit plus propre à traiter les figures de femmes que celles d'hommes. Il a beaucoup gravé d'après Pietre de Cortone, & sa manière étoit assez d'accord avec celle de ce maître. Il seroit injuste de refuser une grande estime à ses ouvrages; mais il seroit dangereux de les imiter sans intelligence. On doit préférer sans doute l'art d'Augustin Carrache pour la préparation des travaux : mais Bloemaert est le premier graveur au burin qui ait su finir une estampe. C'est dire assez qu'avant lui on avoit bien su graver un dessin; mais qu'il est le premier qui ait bien su graver un tableau. Quoique sa gravure fût généralement un peu froide, il la réchauffoit par le ton, quand il gravoit d'après de vigoureux coloristes. On en peut voir entr'autres un exemple dans son estampe repré-

Saint - Pierre qui réveille Tabitha , gravée d'après Barbieri da Cento.

Comme Bloemaert a fait école , nous allons donner sans interruption la suite des graveurs qui ont adopté sa manière : car l'ordre chronologique n'autorise pas à détruire l'ordre des choses. Il ne faut ni l'oublier entièrement , ni s'y trop asservir.

Si nous considérons seulement l'année de la naissance de *Charles Audran* & d'*Etienne Baudet* , nous les placerions avant Bloemaert. Mais quoiqu'ils fussent un peu plus âgés que cet artiste , comme il est vraisemblable qu'ils ont plutôt imité que créé sa manière , nous avons cru devoir les placer après lui.

(48) *Charles AUDRAN* est né à Paris en 1594 , & mort dans la même ville en 1674. Il apprit d'abord à graver dans sa patrie , & alla se perfectionner à Rome : il put dans ces deux villes connoître Bloemaert , ou du moins ses ouvrages , & il mérite d'être distingué dans la foule des imitateurs de cet artiste.

(49) *Etienne BAUDET* , né à Blois en 1598 , & mort à Paris en 1671 a gravé d'une manière généralement assez dure un grand nombre de tableaux. Avec le grain quarré de Bloemaert , il mêloit l'eau-forte au burin , ce qui ne peut réussir dans ce genre de gravure qui exige la plus grande pureté. On ne peut cependant refuser de l'estime à son estampe de l'adoration du veau d'or , d'après le Poussin & à quelques autres.

(50) *Michel NATALIS* , contemporain de Bloemaert , outra souvent le grain quarré de ce graveur. Quoique ses estampes aient du mérite , elles peuvent servir à prouver combien ce choix de travaux est vicieux dans les chairs & les draperies. Il n'est réellement propre

qu'à graver la pierre, & il en donne le caractère à tous les objets où il domine. Quand Natalis a quitté cette manière quarrée, ce qui lui est arrivé trop rarement, sa gravure ne manque ni d'agrément ni de douceur.

(51) *Giles ROUSSELET*, né à Paris en 1614, mort dans la même ville en 1686, a gravé d'après le Guide les quatre travaux d'Hercule du cabinet du roi : ces estampes sont bien peintes & d'un bel accord ; il faut cependant en excepter celle de Déjanire qui n'a pas l'harmonie des trois autres. Sa manière tient ordinairement de celle de Bloemaert ; mais ses travaux sont plus larges, plus variés, & son exécution a plus de chaleur. Son estampe d'après Bourdon, représentant la renommée qui porte le portrait du Cardinal Mazarin au temple de l'immortalité, tandis que la Muse de l'histoire offre à la France le récit des actions de ce ministre, est un morceau qui mérite d'être distingué. Mais sur-tout celle du Christ au tombeau, d'après le Titien, est à la fois d'une gravure moëlleuse, large & vigoureuse. Elle prouve qu'il étoit bon coloriste, & qu'il savoit très-bien rendre les étoffes & les divers objets qui peuvent entrer dans un tableau. On a de lui des planches d'un effet suave à la fois & piquant.

(52) *Cuillaume VALLET*, graveur François qui florissoit vers le milieu du dix-septième siècle a travaillé à Paris & à Rome. Il gravoit d'une manière large & colorée.

(53) *François PORLLY*, né à Abbeville en 1622, mort à Paris en 1693, alla se perfectionner à Rome dans l'art du dessin. Bloemaert fut dans la gravure le maître qu'il prit pour modèle, & il réussit parfaite-



ment dans cette manière un peu froide , mais très-agréable & fort difficile. Les tailles qui se croisent quarrément ne souffrent point une manœuvre timide & ne produisent un effet heureux que par leur parfaite égalité. La pureté de son dessin répondoit à celle de sa gravure , & conservera toujours un prix à ses ouvrages. Quoiqu'il ait été sans doute secondé par d'habiles élèves , on ne conçoit pas qu'avec un procédé qui exige tant de patience & de temps , il ait pu porter à près de quatre cents le nombre de ses planches. L'une des plus remarquables est celle qui représente Saint - Charles Borromée administrant la communion aux pestiférés de Milan : elle est d'autant plus précieuse , que le tableau n'existe plus , & qu'il paroît avoir été le chef-d'œuvre de Mignard.

(54) *Nicolas* PITAÜ , né à Paris en 1633 , mort en 1676 , gravoit dans la manière de Poilly , mais ses tailles étoient plus mâles. Sa Sainte Famille d'après Raphaël est un chef-d'œuvre pour la beauté de l'outil , la pureté du dessin , la vigueur & la justesse de l'effet. Le caractère de Raphaël n'a peut-être jamais été mieux saisi dans aucune estampe. L'amateur qui la préféreroit même à la fameuse Sainte Famille gravée par Edelinck d'après le même maître , pourroit donner des raisons plausibles de son choix. Pitau a prouvé par cet ouvrage que le prince de l'école Romaine pouvoit donner aux graveurs des leçons de couleur , & que pour les trouver dans ses ouvrages , il ne faut que savoir les bien lire.

(55) *Guillaume* CHASTEAU , né à Orléans en 1633 , mort en 1683 , fit un voyage en Italie par curiosité , se lia dans cette patrie des arts avec un graveur

conçut en le voyant travailler du goût pour son art ; & y consacra le reste de sa vie. Il est sur-tout connu par ses estampes d'après le Poussin , gravées au burin pur dans le goût de Bloemaert & de Poilly , qui ne convient pas parfaitement au caractère de ce maître. On connoît moins celles qu'il a considérablement avancées à l'eau-forte , & dans lesquelles on trouve certaines parties traitées avec esprit & d'un très-bon goût. On peut regretter qu'il n'ait pas toujours suivi cette manière plus pittoresque & plus libre , dans laquelle il auroit fait sans doute des progrès , & qui auroit augmenté le nombre de ses ouvrages & sa réputation. On lit dans quelques ouvrages sur les arts que Chasteau étoit un graveur médiocre : ou les auteurs étoient fort sévères , ou ils n'avoient pas vu ses meilleurs ouvrages.

(56) *Elie HAINZELMAN* , natif d'Augsbourg , étoit élève de Poilly , & très-bon graveur dans la manière de son maître. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort ; on sait qu'il florissoit vers 1680.

(57) *François SPIER* , né à Nancy en 1643 , & mort à Marseille en 1681 , exerça la peinture , prit des leçons de gravure dans l'atelier de Poilly , & devint supérieur à ce très-habile maître. Il n'a vécu que trente-huit ans & mourut en revenant d'Italie où il étoit allé se perfectionner. Il a gravé d'après Pietre de Cortone , le Mole , le Bernin , &c. Quand il suivoit la manière de Bloemaert & de Poilly , sa gravure ne cédoit en rien aux plus beaux ouvrages de ces deux artistes , ou plutôt elle méritoit de leur être préférée ; mais ils n'avoient qu'une manière , & il changeoit la sienne à son gré. Il a gravé d'une seule taille avec

une singulière souplesse , & dans un goût tout à fait différent de celui de Mellan. Il y a peu de graveurs au burin qui aient autant varié leur manœuvre ; peut-être même qu'à cet égard aucun ne lui peut être comparé. Tantôt sa gravure est de la plus grande fierté, tantôt elle est fine & badine. Il savoit quelquefois donner à son burin un esprit que l'eau-forte peut à peine lui disputer. Le portrait du Comte Laurent de Marciiano, peint & gravé par cet artiste, est un morceau remarquable par la couleur, quoiqu'aucune partie de cette estampe ne soit poussée au noir. On a plusieurs belles estampes de sa composition. On dit que sa manière de peindre ressembloit à celle de Piètre de Cortone. Sa Vierge, gravée d'après le Corrège, est un chef-d'œuvre ; elle a été vendue 500 liv. à la vente de M. Mariette.

(58) *Jean-Louis ROULLET*, né à Arles en 1645 ; mort à Paris en 1699, l'un des plus habiles élèves de Poilly, & peut-être supérieur à son maître. En quittant cette école, il passa en Italie où il travailla dix ans entiers, & acquit une pureté de dessin qui le rendit capable de graver avec succès d'après les plus grands maîtres. Il suffit à son éloge de citer sa belle estampe des Maries au tombeau d'après Annibal Carrache, ouvrage admirable par la correction & la fermeté du dessin, par la beauté du travail, & par l'art avec lequel le graveur a su conserver l'expression de son modèle. On a de lui des estampes que l'on prendroit pour de beaux ouvrages de Bloemaert ; mais celle des Maries restera toujours son chef-d'œuvre.

Bloemaert & ses imitateurs avoient introduit dans leur art cette partie du clair-obscur qui consiste à



conduire par une dégradation suivie la lumière la plus piquante à l'ombre la plus forte : c'étoit donner à la gravure la perfection de la peinture monochrome ou en camaïeu. Rubens apprit un autre art aux graveurs qu'il dirigeoit, & dont plusieurs s'étoient formés à son école. Comme la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire étend une masse de lumière, & une couleur obscure, une masse d'ombre, il leur fit sentir qu'ils détruisoient en partie l'effet d'un tableau coloré dans ce principe, s'ils négligeoient de rendre la valeur de la couleur propre, & il leur démontra que cette couleur étant nécessairement par sa nature ou plus claire ou plus sombre, pouvoit se rendre par le moyen du noir ou du blanc plus ou moins dégradé. Cette heureuse découverte ajouta une nouvelle perfection à la gravure, en lui fournissant le moyen de rendre, non la couleur elle-même, ce qui est absolument impossible avec du noir & du blanc, mais la valeur & l'effet de la couleur. Les graveurs, devenus coloristes, ne furent plus réduits à n'exprimer que l'ombre & la lumière & inspirés par un grand peintre, ils furent peintres eux-mêmes.

Comme déjà nous avons accordé à quelques graveurs la qualité de coloristes, nous paroissions nous contredire ici, en établissant que les graveurs de Rubens furent les premiers exprimer la couleur : mais la contradiction n'est qu'apparente. Les langues manquent souvent de termes pour exprimer les nuances. Nous avons parlé jusqu'ici de la couleur comme d'une qualité portée par quelques artistes à un degré estimable ; nous en parlons ici comme d'une qualité portée au plus



haut degré de perfection. Une grande intelligence de la lumière & de l'ombre peut donner à une estampe de l'effet & une bonne couleur; mais une estampe gravée d'après un grand coloriste n'est parfaite qu'en exprimant encore la valeur de la couleur propre. En observant seulement le clair-obscur proprement dit, & lui donnant la vigueur qu'il exige pour produire un grand effet, on rendra bien en gravure un tableau de l'école Romaine; mais si l'on n'observe pas encore la valeur des couleurs données par le peintre à chaque objet, on ne rendra qu'imparfaitement un tableau des écoles Flamande ou Vénitienne.

Nous allons suivre les graveurs qui ont travaillé sous les yeux de Rubens & de Van-Dyck, & qui ont observé les principes de ces deux grands maîtres.

(59) *Pierre DE JODE*, surnommé *le Jeune* pour le distinguer de son père, naquit à Anvers vers 1602. Il a gravé au burin pur avec beaucoup d'esprit, de goût & de finesse. Les travaux de ses chairs ont souvent le ragoût de l'eau-forte. On peut lui reprocher quelquefois des tailles un peu maigres. On trouvera des exemples de ses qualités louables & de ce défaut dans son estampe d'après le Saint - Augustin de Van-Dick : mais il a gravé d'après le même peintre des portraits dans lesquels il est au-dessus de tout reproche.

(60) *Pierre SOUTMAN*, qui florissoit vers 1630, a gravé d'après Rubens des estampes fort avancées à l'eau forte. Sa pointe est maigre; chacun de ses travaux a peu de mérite si on les considère en particulier; souvent même ils sont vicieux: quelquefois ils sont en désordre; quelquefois leur ordre & leur choix semblent contraires à la théorie de l'art: mais leur

ensemble ragotant produit des estampes qui ne sont pas sans mérite, & qui ont toujours celui d'indiquer la mollesse des chairs & le coloris vigoureux du maître d'après lequel elles sont faites. Il a gravé au burin pur avec les mêmes avantages & les mêmes défauts : mais quelque genre de gravure qu'il ait choisi, il s'est toujours montré peintre.

(61) *Pierre VAN-SOMPELEN*, élève de Soutman, florissoit vers 1640. La finesse de pointe avec laquelle il a gravé le tableau de Rubens représentant les disciples d'Emmaüs seroit peut-être dangereuse à imiter, & n'exprime pas la largeur de pinceau du maître ; mais on ne peut s'empêcher de l'admirer. Elle produit des tons sourds, doux & colorés qui donnent à la gravure l'avantage du dessin au lavis. Cette estampe est de l'année 1643.

(62) *Jonas SUYDEROEF*, autre élève de Soutman, florissoit vers le même-temps. Il a gravé avec succès d'après Rubens. Les amateurs admirent la finesse de ses travaux ; on pourroit quelquefois lui en reprocher la petitesse, quelquefois aussi la roideur, & en même-temps la sécheresse des contours : mais il réparoit ces défauts par la fermeté de la touche, par la pâte, la couleur & l'expression. C'est par-là qu'il donne à ses estampes de la chaleur, quoique les travaux en soient un peu froids.

(63) *Robert VAN-VOERST*, florissoit vers 1640. On ne peut oublier entre les graveurs distingués par leurs talens, & par l'art d'exprimer la couleur, celui qui a rendu avec tant de caractère, d'après Van-Dyck, les portraits du Comte de Pembrock, d'Inigo Jones, de Vouet, & le sien même.

(64) *Luc VORSTERMAN*, qui florissoit vers 1640, fut d'abord élève de Rubens pour la peinture, & quitta cet art pour se livrer entièrement à la gravure. Il gravoit au burin pur, mais il savoit rendre son burin pittoresque, & il exprimoit tous les objets dans leur vrai caractère. On desireroit quelquefois que ses contours, au lieu d'être sèchement annoncés par un trait, se trouvassent fondus avec les objets qui les environnent, & qui doivent leur servir de fond. Il semble sur-tout que ce moyen devoit être employé par un graveur qui avoit été peintre. Mais cet art trouvé par Bloemaert, & pratiqué par ses imitateurs, étoit encore peu connu dans les Pays-bas, & l'on pourroit même croire qu'il y a été introduit par Vorsterman, car on le remarque dans quelques-unes de ses estampes. Il faut louer en lui la finesse des travaux, le caractère & le sentiment des têtes, & l'esprit du burin qu'il forçoit à propos à imiter la liberté de l'eau-forte. Quelquefois il réservoir de larges lumières, & avoit l'art d'exprimer la couleur du peintre, en économisant les travaux; d'autres fois il donnoit à sa gravure toute la vigueur dont elle est capable. Son estampe de l'adoration des Rois, d'après Rubens, est un des beaux ouvrages de l'art. On y admire la variété de manière avec laquelle est rendue la multiplicité des objets dont elle est composée.

Cette variété, recherchée par tous les graveurs de Rubens avoit été jusques-là trop négligée, ou si l'on en trouve quelques indications dans les graveurs précédens, il faut plutôt l'attribuer à un heureux instinct, qu'à un principe solidement établi. On sent sur-tout que le grain quarré, introduit dans la gravure par Blo-

maert, devoit s'opposer à cette variété si justement recommandée dans la suite , & dont on doit vraisemblablement la première observation aux conseils de Rubens , & à la savante docilité de ses graveurs.

(65) *Paul PONTRUS* ou *DU PONT* , élève de Vorsterman , florissoit vers 1650. Il étoit fort aimé de Rubens , il travailloit sous ses yeux , & c'est l'un des graveurs qui semblent avoir partagé l'ame de ce grand peintre. On connoît , on admire , on recherche les belles estampes qu'il a gravées d'après ce maître , & sur-tout celle de *Tomiris* faisant plonger dans un vase plein de sang la tête de *Cyrus*. Il n'a pas moins réussi dans le portrait , & ses travaux sont variés comme les caractères des têtes : c'est ce que prouvent les portraits du *Marquis de Léganès* , du *Marquis de Santa Cruz* , de *Don Carlos de Colonne* , de *Henri Steenvick* , de *Rubens* , & un grand nombre d'autres , tous gravés d'après *Van-Dyck*. -

(66) *Schelte BOISWERT* , né en Frise , florissoit en même-temps que *Pontius* , & partageoit avec lui l'amitié de *Rubens*. Quoiqu'il maniât le burin avec beaucoup d'assurance & de liberté , il ne s'occupoit jamais à faire de belles suites de tailles brillantes , & tâchoit au contraire d'imiter le goût & le pittoresque de l'eau-forte. Tous ses soins tendoient à rendre , comme elles devoient être rendues , les parties que lui offroit son original , à suivre le mouvement des chairs , la forme des os , les brisures des plis , quittant sans scrupule les tailles dès qu'elles cessoient de lui convenir ; employant quelquefois des tailles courtes , & des empâtemens de points dans les chairs , & même dans les draperies , ne craignant pas pour parvenir à l'effet , de



rafir ses travaux, de les confondre, de les contrarier par des touches fermes & bien placées; rendant toujours plus au pittoresque qu'à ce qu'on nomme la beauté de la gravure, & la rendant toujours d'autant plus belle en effet, qu'il s'occupoit moins d'en ménager la beauté. On a écrit que Rubens se plaisoit à travailler lui-même aux planches de ce graveur: c'est supposer que ce peintre étoit très-familier avec le burin, ce qui est peu vraisemblable. Les écrivains qui ont rapporté ce fait, & qui ne connoissoient pas assez les procédés de l'art, auront entendu dire apparemment, sans le bien comprendre, que, suivant l'usage ordinaire des peintres, Rubens retouchoit au crayon ou au pinceau les épreuves de Bolswert, & que ce graveur revenant sur ses planches, rendoit avec précision les retouches du maître. Ces retouches me paroissent sensibles dans un grand nombre d'estampes de Bolswert: j'en tiendrai ici à la Sainte-Cécile. Je n'examine pas si c'est la plus belle de ce graveur, il suffit pour mon objet qu'elle soit belle, & d'un effet très-pittoresque. Il me semble très-probable que c'est Rubens qui a frappé les fortes touches des sourcils, des yeux, des narines & de la bouche de la Sainte; touches hardies, qui donnent à la tête une vie extraordinaire, & qui ont obligé le graveur à fouiller profondément son cuivre, devenant lui-même à son tour plutôt peintre que graveur. On pourroit de même reconnoître dans les draperies & dans les accessoires le crayon de Rubens, d'où sont nés des travaux qui ne semblent pas avoir été prévus dans la préparation de la planche. Il seroit bon que les graveurs, quand ils se sentent refroidir, missent sous leurs yeux de belles estampes de Bolswert & apprissent

de lui à rendre leur gravure moins belle pour la rendre meilleure. On distingue entre ses ouvrages, la chute de Saint-Paul, l'Assomption de la Vierge, la vocation de Saint-Pierre, la chasse aux lions, d'après Rubens, le crucifix de Van-Dyck, l'éducation de Jupiter, & la mort d'Argus d'après Jordaens. Il a montré dans quelques estampes, & entr'autres dans celle de l'Assomption, qu'il étoit très-habile buriniste, & qu'il lui auroit été facile de faire parade de cette qualité s'il avoit cru que l'objet de l'art dût se borner à la manœuvre qui n'en est que le moyen.

(67) *Guillaume Hondius* florissoit vers 1650, l'un des meilleurs graveurs qui se soient formés du temps de Rubens, & non moins admirable par l'art de conserver le caractère du maître, que par la finesse & la belle couleur de son burin. Son portrait de François Franck le jeune est l'un des plus beaux qui aient été gravés d'après Van-Dyck. La tête est vivante; une manche d'étoffe de soie est rendue avec le plus grand art & sans aucune affectation de métier. Ce n'est pas ainsi que l'on grave quand on se propose froidement de faire de belles tailles; mais c'est ainsi qu'un véritable artiste se laisse échauffer du feu d'un autre artiste.

(68) *Hendrick SNYERS*, contemporain des derniers graveurs dont nous venons de parler, a travaillé comme eux d'après Rubens. Si j'en puis juger par celles de ses estampes qui me sont connues, il ne peignoit pas avec le burin aussi parfaitement que Bolswert & Pontius, mais ses travaux sont larges & moëlleux, & il étoit dessinateur dans la manière flamando.

(69) *Pierre de BALLIV*, graveur d'Anvers, vivoit au milieu du dix-septième siècle. Il est peu recom-

mandable par le choix de ses travaux, & ses portraits d'après Van - Dyck sont fort inférieurs à ceux des artistes dont nous venons de parler; mais il a quelquefois donné un très-bon effet à ses estampes. Nous nous contenterons de citer celle de Saint-Athanase d'après Rembrandt.

Les graveurs formés par Rubens n'eurent pas dans leur pays des successeurs dignes d'eux. Leurs estampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le dessin n'en étoit ni d'un beau choix ni d'une grande pureté: on y disoit qu'*elles sentoient le flamand*. Les graveurs françois, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'estime qu'elles méritoient, les François qui l'emportoient alors dans la gravure sur toutes les nations de l'Europe, se contentèrent de les louer; mais ils continuèrent de suivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouissoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maître. Ainsi les travaux des Vorsterman, des Pontius, des Bolswert, n'eurent pas sur l'art une grande influence. Ce furent de beaux monumens qu'on se contenta de célébrer, mais sans en faire un objet d'étude; & ils n'eurent pas d'imitateurs.

Nous avons fait connoître les graveurs imitateurs de Bloemaert, & ceux qu'avoient formés les leçons ou les conseils de Rubens; parlons maintenant de ceux qui, chez les différentes nations où l'on cultivoit les arts, acquirent vers le même temps de la célébrité.

(70) *Claude MELLAN*, né à Abbeville en 1601, mort à Paris en 1688, commença à peindre dans la manière du Vouet dont il avoit reçu des leçons à



Rome , & se consacra ensuite à la gravure qu'il exerça le plus souvent d'après ses propres dessins. Son contour est pur, son trait coulant, ses têtes d'hommes ont du caractère, & celles de femmes de la grace. Il a gravé d'abord à Rome, & alors il croisoit ses tailles comme les autres graveurs; mais dans la suite il s'avisa de rendre les formes & le clair-obscur par un seul rang de tailles renflées ou diminuées, suivant que le ton l'exigeoit. C'est dans ce genre de gravure qu'il s'est fait une grande réputation, & elle auroit peut-être été moins brillante, s'il n'eût pas soutenu son mérite réel par la singularité. On est justement étonné de la force qu'il a donnée à ses ouvrages avec une si grande économie de travaux; mais il faut convenir que c'est son art, & non son procédé, qui est admirable: il n'auroit pu manquer, avec cette manœuvre, de donner à ses estampes l'apparence de l'acier, s'il avoit eu cette coupe nette & brillante dont on fait à présent tant de cas, & que les amateurs préfèrent aux parties les plus importantes de l'art. Son estampe de la fille de Jethro, qu'il a gravée d'après le Tintoret, est d'une couleur admirable, & du moëlleux le plus rare: on voit qu'elle est faite d'après un grand coloriste, on croit y reconnoître le ton du tableau, & rarement les peintres Vénitiens ont été si bien rendus: il n'y a croisé les tailles que dans quelques accessoires. Dans son estampe de Saint-François, le travail de la robe sur les parties lumineuses exprime toute la rudesse de l'étoffe dont est vêtu l'austère cenobite. Quoique la figure principale soit gravée d'une seule taille, & qu'il n'y ait du blanc que sur les parties frappées de la lumière, l'estampe est d'une grande vigueur. Il a  
gravé



gravé, d'après ses propres dessins, des portraits dans lesquels on croit reconnoître la couleur de la personne représentée. On peut comparer le portrait de Peiresc, assez bien gravé suivant le procédé ordinaire, dans le recueil des hommes illustres de Perraut, & celui que Mellan a traité d'une seule taille; l'avantage de la couleur est en faveur du dernier. Tout le monde connoît sa Sainte-Face, grande comme nature, & gravée d'une seule taille tournante qui commence au bout du nez. C'est un jeu d'adresse que les amateurs ne cessent de célébrer; mais ce n'est pas le plus beau de ses ouvrages: on est fâché qu'un artiste d'un si grand talent doive la plus grande partie de sa gloire à un semblable tour de force, auquel il ne mettoit peut-être que fort peu de prétention. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le dessin de cette tête; on peut voir l'un de ces dessins au cabinet des estampes de la bibliothèque du Roi.

(71) *Jean - Jacques THOURNEUSEN* né à Bâle en 1636, & mort dans la même ville en 1718, a gravé dans la manière de Mellan. Il y a de la grâce dans son estampe ronde gravée d'après Charles Dauphin, & représentant la Vierge, l'Enfant-Jésus & le petit Saint-Jean. Cet ouvrage est de l'année 1660.

(72) *REMBRANDT Van - Rhin*. Nous avons déjà parlé de ce grand maître à l'article *ECOLE*. Une liberté vagabonde, un désordre pittoresque, une touche facile, la plus rare intelligence du clair-obscur, le talent de rendre par des travaux jetés en quelque sorte au hasard, le caractère des différens âges, & celui de tous les objets qu'il traitoit, telles sont les paries, & beaucoup d'autres encore, qui répandent sur les estampes de Rem-

brandt un charme inexprimable. On cherche ses procédés, & je ne les crois pas fort difficiles à trouver; c'est son art qui est un secret impénétrable. Il est certain qu'il a beaucoup employé la pointe-sèche; quelque fois il l'ébarboit imparfaitement, & ses rebarbes arrêtant en partie le noir, lui procuroient des tons de gris : son heureuse maladresse à aiguïser sa pointe, à la manier, lui fournissoit des travaux & des tons singulièrement pittoresques. Il faisoit aussi quelquefois usage du burin, mais plus rarement. Loin de chercher à le rendre brillant, il ne l'employoit que pour peindre, sacrifier, salir, & ne cherchoit qu'à le cacher. On voit cependant qu'il y a beaucoup de burin dans sa grande descente de croix. Souvent il rentroit à différentes reprises ses tailles à la pointe sèche. Quelquefois, après avoir fait mordre une planche, il la recouvroit de vernis, y ajoutoit des travaux, & la remettoit à l'eau-forte. On a de lui des eaux-fortes grossières, mais pleines d'esprit; telle est sa présentation au temple. Son estampe aux cent florins, & les différens changemens qu'il y a faits éclairent sur sa manœuvre. Elle représente Jésus-Christ guérissant les malades. Il paroît dans quelques parties s'être procuré des tons de demi-teinte en mettant sur ces parties de l'eau-forte à nud. On voit de lui des têtes entièrement gravées à la pointe-sèche, telle est celle de la fameuse estampe du banquier Wtenbogard, dont on possède à la bibliothèque du Roi une épreuve où le trait seul de cette tête est établi; encore l'est-il lui-même à la pointe-sèche : telle est aussi la tête du Bourg-Mestre Six, & la pointe-sèche domine dans tout ce morceau. Mais quel que soit le mérite des estampes qui, par l'effet

que leur a procuré cet outil, ressembloit au lavis ou à la manière noire, nous croyons pouvoir persister dans l'opinion que nous avons annoncée à l'article *ECOLE*, & regarder comme ses chefs-d'œuvre un grand nombre de têtes gravées à l'eau-forte de la pointe la plus savante, la plus ragoûtante, la plus spirituelle. Le portrait d'*Wtenbogard* est de ce genre, & l'on pourroit encore trouver dans son œuvre des têtes qui mériteroient de lui être préférées.

On sent que ce jugement porte uniquement sur la gravure, parce que c'est uniquement de la gravure qu'il s'agit ici, & que nous faisons abstraction de l'effet, & de la richesse de composition qui peuvent faire préférer d'autres morceaux plus capitaux du même auteur.

Il a eu plusieurs imitateurs, dont quelques-uns furent ses élèves. (73) *Ferdinand BOL*, dont les ouvrages sont recommandables par le piquant des effets, & la vérité de l'expression. (74) *Jean-Georges VAN - ULIET*, dont l'œuvre est d'un grand prix, quoique peu nombreuse. (75) *Jean LIEVENS*, peintre d'histoire, dont on a des têtes pleines de vie & de vérité. Enfin (76) *Salomon KONNICK*, peintre d'histoire & de portraits, dont les têtes gravées sont plus légères de travail que celles de Rembrandt.

(77) *Grégoire HURET*, né à Lyon en 1610, mort à Paris en 1670. Quoiqu'il ait gravé d'après ses dessins, ses estampes semblent faire d'après des tableaux vigoureusement colorés. Il mériteroit, à titre de dessinateur & de graveur, une réputation supérieure à celle dont il jouit. Ses effets sont larges & piquans, ses têtes expressives, ses draperies bien jettées, ses conceptions

neuves & ingénieuses. Ses accessoires ont de la richesse sans tomber dans le luxe. Comme graveur, sans le mettre au rang des plus grands burinistes, on ne peut lui refuser d'avoir assez bien manié le burin, non pour étonner par une manœuvre recherchée, mais pour satisfaire ceux qui pensent que l'artiste possède suffisamment son outil quand il peut rendre tout ce que l'art exige. Sa gravure est moëlleuse & facile ; partout ses travaux sont d'un bon choix, &, dans certaines parties, ils sont pleins de goût.

(78) *Janus ou Jean LUTMA*, orfèvre d'Amsterdam, florissoit vers le milieu du dix-septième siècle. Il est connu par quatre portraits qu'il grava au ciselet, se servant d'un petit maillet pour faire pénétrer cet instrument dans le cuivre. Il mettoit au bas de ses estampes *opus mallei* (ouvrage au maillet). Ses têtes sont pointillées d'une manière douce & très-agréable. Il n'y avoit qu'à faire imprimer ses planches avec de la poudre de sanguine ou de crayon noir broyée à l'huile, pour qu'elles imitassent le crayon. Lutma peut donc être regardé comme le véritable inventeur de la gravure dans la manière du crayon, & c'est bien vainement que les sieurs *François & Desmarteau* se sont disputé si vivement dans la suite la découverte de ce genre de gravure. Il n'ont inventé que la manière de l'imprimer. C'étoit en apparence peu de chose ; mais c'est souvent à peu de chose que tiennent les découvertes les plus heureuses. On a vu qu'au quinzième siècle l'invention de la gravure en estampes ne tenoit aussi qu'au moyen d'imprimer des ouvrages qu'on savoit faire depuis long-temps.

(79) *Michel DORIGNY*, né à Saint-Quentin en 1617,



& mort à Paris en 1663, étoit gendre de Vouet : il gravoit à l'eau-forte, & ne mérite guère d'être cité que pour avoir perpétué par la gravure un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. La plupart de ses estampes ont de la dureté, & ce défaut n'est pas réparé par le goût des travaux.

(80) *Israël SILVESTRE*, né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691, fit deux fois le voyage d'Italie. Il dessinoit des vues avec beaucoup de goût. Il composa sa manière de celles de Callot & de la Belle, & paroît à son tour avoir été imité par le Clerc. Il fut employé par Louis XIV à dessiner les maisons royales & les places conquises par ce prince. Il ornoit ses dessins de petites figures touchées avec beaucoup de goût.

(81) *Jean PERSNE*, né à Rouen en 1623, mort à Paris en 1700. Sa gravure, dont les travaux ne sont ni agréables, ni savans, ni pittoresques, ne lui auroit fait aucune réputation, s'il ne s'étoit pas appliqué à rendre le caractère des maîtres qu'il copioit; cette qualité manque à un grand nombre de graveurs qui ont eu d'ailleurs plus de talent. Ce qui a contribué sur-tout à lui faire un nom dans un art dont il possédoit trop foiblement la manœuvre, c'est qu'il a gravé un très-grand nombre de tableaux du Poussin. Il avançoit beaucoup ses estampes à l'eau-forte. Ses travaux d'Hercule, qui sont légers d'ouvrage, offrent une bonne disposition de tailles.

(82) *Nicolas BERGHEM*, dont le vrai nom étoit *Klaas*, naquit à Harlem en 1624, & est mort en 1683. Il est célèbre comme peintre de paysages, mais il peut être compté entre les bons graveurs à l'eau-forte, & peut servir de modèle pour la gravure des animaux.

(83) *Carle MARATTE*, né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713, célèbre peintre d'histoire, a gravé d'une pointe assez maigre. Ses estampes n'ont guère que le mérite de propager quelques-unes de ses compositions.

(82) *Cornille VISSCHER*, graveur Hollandois, florissoit vers 1660. Il étoit élève de Soutman. Les artistes semblent s'accorder à lui adjuger la palme de la gravure. Il est impossible de mieux peindre avec la pointe & le burin, de mieux accorder ces deux instrumens, de les faire contraster plus hardiment entr'eux, de mieux imiter avec le burin pur le badinage pittoresque de l'eau-forte. Ses estampes les plus recherchées sont celles qu'il a gravées d'après lui-même ; car il étoit bon dessinateur, ou plutôt il étoit toujours peintre, soit qu'il maniât le crayon, la pointe ou le burin. Ses ouvrages les plus célèbres sont le portrait de Gellius de Bouma, qu'on appelle l'estampe à la grande barbe, la fricasseuse, le marchand de mort aux rats, la Bohémienne, le chat. On admire dans la Bohémienne l'opposition de ce que l'eau-forte a de plus brut avec ce que le burin a de plus brillant. Le portrait de Bouma est plus étonnant encore. Les travaux sont savamment & hardiment pris & abandonnés pour suivre le plan des chairs de ce vieillard. Les tailles qui peignent l'enchaînement des yeux, & celles qui forment les yeux eux-mêmes sont d'un choix & d'une perfection dont il seroit difficile d'offrir un second exemple. Les différens plans du nez offrent de la chair véritable, & cette chair est de l'âge que devoit avoir le modèle. La bouche, en grande partie cachée par la barbe, est d'une touche juste ; on y re-

connoît d'autant plus d'art , qu'elle en montre moins. La barbe blanche semble avoir été faite en jouant , & de ce jeu a résulté la plus singulière vérité ; en la regardant à une distance convenable , on croit en voir les poils. L'habit est gravé au burin comme l'estampe entière ; mais le travail en est tremblotté comme celui de la pointe : le ton , la touche , l'ordre des plis font reconnoître l'étoffe du manteau , sans que l'artiste ait employé aucun des moyens auxquels les graveurs ont ordinairement recours pour exprimer des étoffes de soie ; on remarque même , en regardant les tailles de près , qu'elles sont négligées , assez inégales entr'elles , & qu'elles ont même un tremblement de pointe , sorte de travail qui sembleroit ne devoir exprimer que des étoffes grossières. Mais toutes les sortes de travaux , conduits par son intelligence , prenoient sous sa main tous les caractères qui lui convenoient , & c'est en évitant par-tout l'apparence de l'art , qu'il est parvenu au comble de son art.

Il eut deux frères ; *Jean* qui a gravé d'après *Berghem* & d'après *Van-Ostade* ; il allioit aussi l'eau-forte au burin , mais avec un succès très-inférieur ; & *Lambert* , qui fit le voyage d'Italie , travailla avec *Bloemaert* , & grava d'une manière assez semblable à celle de cet artiste. C'est ce qu'on peut reconnoître dans ses estampes d'après *Piètre de Cortone*.

(85) *Joseph-Marie MITELLI*, graveur Italien , a publié d'après les plus grands maîtres de l'école de Bologne , des recueils qui lui méritent de la réputation. Il gravoit à l'eau-forte avec esprit , & d'un bon caractère de dessin. Quoique sa pointe soit un peu maigre , il est digne d'estime , même en qualité de graveur , par

l'intelligence avec laquelle il établissoit ses travaux. Sa galerie d'Enée , d'après Annibal Carrache , fut publiée en 1663 , & il donna en 1679 douze estampes d'après les plus grands maîtres Bolonnois. Mitelli passe pour être le premier qui ait publié de semblables recueils. C'est à lui que l'on doit l'estampe italienne de la nuit du Corrège. Ce tableau a été gravé depuis avec plus d'effet , mais peut-être avec moins de caractère , d'esprit & de grace , dans la galerie de Dresde.

(86) *Jean MORIN* , né à Paris , & mort vers 1660 , étoit élève de Champagne , & se consacra d'abord à la peinture. Il imagina de graver les chairs avec des points faits à l'eau - forte. Comme il avoit le bon goût de rappeler des travaux du même genre dans les tailles des draperies , & des fonds , qu'il gravoit également à la pointe , ses travaux étoient d'accord entr'eux. Il a sur-tout gravé des portraits fort estimables , & qui sont justement appréciés par les artistes ; mais on ne le donne pas pour modèle.

(87) *Jean BOULANGER* vivoit en même tems que Morin , mais il étoit plus jeune : nous le mettons à côté de cet artiste , parce qu'il s'avisa aussi , pour donner plus de douceur & de moëlleux aux chairs , de les graver avec des points. Mais Morin faisoit ces points à l'eau forte , & Boulanger les établissoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin souvent assez dur , ce contraste de mollesse & d'une excessive fermeté , produisoit un effet vicieux. En général ses estampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux. Boulanger & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui , depuis quelques années , est fort



en usage en Angleterre, & que les François commencent à imiter.

(88) *Robert NANTEUIL*, né à Reims en 1630, mort en 1678. Quoique fils d'un marchand peu fortuné, il reçut une très-bonne éducation, & il avoit un goût si vif pour la gravure, qu'il grava lui-même sa thèse de philosophie. Il peignoit bien le portrait au pastel, & faisoit très-heureusement les ressemblances. Comme ses tableaux n'étoient pour lui que les esquisses de ses gravures, on a eu trop peu de soin de les conserver, & ils sont devenus très-rares. Nanteuil tient certainement un des premiers rangs entre les graveurs de portraits, & ses ouvrages seroient aujourd'hui plus recherchés, s'il ne s'étoit pas contenté de faire de simples bustes, qui par conséquent n'offrent pas d'accessoires capables d'intéresser les amateurs. Il a gravé des portraits grands comme nature, & dans cette forte proportion, la gravure est moëlleuse & colorée. Ses cheveux ont beaucoup de légèreté, quoique pour les exprimer, il ait fait peu d'usage du moyen trop prodigué dans la suite par Masson, celui de représenter des poils qui se détachent de la masse. Il varioit ses travaux dans ses différens ouvrages suivant qu'il le jugeoit convenable. Sa pratique ordinaire étoit de graver en points les demi-teintes; mais il a gravé en tailles, & sans aucuns points, la tête du Président Edouard Molé, & tout en points celle de la fameuse Reine Christine de Suède; le travail de ce portrait est généralement léger, & l'ajustement très-pittoresque. On regarde comme ses chefs-d'œuvre les portraits de l'Avocat de Hollande, de M. de Pomponne, & du petit Millard.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, en parlant du portrait de Louis XIV par Nanteuil, que la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues, & le rouge des lèvres y sont marqués. Tous les lecteurs sentiront aisément qu'avec du blanc & du noir il est impossible de *marquer* du vermeil & du rouge. On peut pardonner ces exagérations ou ces inadvertances à un amateur : mais, dans un ouvrage tel que l'Encyclopédie, qui doit donner une idée juste des arts & de leurs moyens, il faut se contenter de dire que Nanteuil, comme les *graveurs* coloristes, mais à un degré inférieur à quelques-uns d'entre eux, avoit l'art de rendre, avec du noir & blanc, la valeur des tons différens, que les peintres expriment avec des substances colorées.

(89) Etienne PICARD, dit le Romain, parce qu'il étudia quelque tems à Rome, est né à Paris en 1631 & mort à Amsterdam en 1721. Il a gravé dans la manière de Poilly, & a fait aussi des estampes où l'eau-forte domine : mais, dans ces deux genres, il ne peut être mis au nombre des artistes supérieurs. Il a mérité un grand reproche ; celui d'avoir gravé le Corrège, le plus harmonieux des peintres, d'une manière sèche, dure & sans accord.

(90) Pierre Sante BARTOLLI, né à Pérouse en 1635, mort à Rome en 1700, est moins célèbre par son talent pour la gravure, que par ses dessins d'après l'antique. Comme dessinateur & *graveur* des monumens de l'ancienne Rome, il est bien préférable à Perier. On peut ajouter qu'il mérite une place très-honorable entre les *graveurs* à l'eau-forte. Quoique ses travaux soient en apparence peu étudiés, on voit souvent qu'il

auroit été difficile de faire mieux avec plus de soin. Il mérite d'autant plus d'être consulté par les *graveurs*, qu'il n'est pas du nombre des artistes qui sont parvenus à l'effet par des travaux sans ordre; les siens sont souvent établis avec beaucoup de sentiment & de goût. Malgré les éloges qu'on lui accorde en qualité de dessinateur, on lui reproche de n'avoir eu qu'une manière de dessin, quelle que fût celle du maître ancien ou moderne qu'il se proposât de rendre. On peut ajouter qu'il est plus rond que mêplat dans ses contours.

(91) *Antoine MASSON*, né dans l'Orléanois en 1636, mort à Paris en 1700, *graveur* célèbre par la souplesse de son burin, & par la justesse des tons qui donne à ses estampes la couleur & l'effet de la nature. Il avoit été d'abord armurier & damasquineur, & avoit acquis une grande pratique du burin dans cette profession qui l'obligeoit à graver sur l'acier. On croiroit qu'avec cette première éducation, Masson ne possédoit que le métier de la gravure; mais il savoit aussi dessiner & peindre; & comme Nanteuil, il peignoit quelquefois lui-même les portraits dont il publia les estampes. Ses ouvrages doivent une partie de leur mérite au talent qu'il avoit d'exprimer la couleur. Mais avec toutes les qualités nécessaires pour obtenir l'estime des artistes & des vrais connoisseurs, il eut très-souvent la petite prétention d'étonner le vulgaire des amateurs, par des travaux bizarres. Son portrait de Brisacier est justement estimé: on reconnoît quel étoit le teint de cet homme, on sent la légèreté de sa belle chevelure grise, son collet est de la dentelle véritable. Le portrait d'Olivier d'Ormesson est aussi de la plus grande beauté sans aucune affectation, si ce

n'est dans les cheveux ; mais , dans son portrait de Frédéric Guillaume , Eleéteur de Brandebourg , on est un peu choqué de voir une taille en forme de poire , faire le nez de ce Prince , & une autre taille spirale faire son menton . Son portrait de Guy Patin est étonnant : le travail ne sauroit être plus bizarre , mais l'effet qu'il produit est admirable . Celui de Charles Patin est d'une excellente couleur & respire la vie ; on voit le rire moqueur de ce médecin , non moins satyrique que son pere ; ses yeux brillent de malice ; l'hermine de sa fourrure est en même tems de la plus grande liberté de travail & de la plus admirable vérité : mais en regardant de près les tailles de la face , on trouve fort singulière la marche que suivent celles qui dessinent le nez pour aller ensuite former la joue ; on n'est pas moins blessé des tailles du front , & l'on est étonné de voir ensuite une taille roide former le menton . Son affectation de représenter des cheveux & des poils détachés , & en quelque sorte volans , n'a pas été toujours heureuse . Il résulte de cette méthode que dans la fameuse estampe des disciples d'Emaüs d'après le Titien , qu'on appelle l'estampe à la nape , le chien avec ses poils hérissés semble , quand on le regarde de trop près , être un chien de paille . On sentira aisément que cela doit être ; car un poil volant ne peut se représenter en gravure que par deux tailles qui laissent entre elles un intervalle ; quand cet intervalle ne seroit que de la cinquième partie d'une ligne , il en résulte que , dans la proportion que peuvent avoir les figures dans une estampe , le graveur , pour représenter un poil léger , représente en effet un poil qui a plus d'une ligne de grosseur . Il faut donc faire un



usage très-sobre de ce mensonge qui est trop aisément découvert quand il est trop répété. Il n'en reste pas moins vrai que l'estampe à la nape, quoiqu'elle offre encore quelques autres bizarreries, est un chef-d'œuvre de gravure & peut être le plus beau morceau qui ait été fait d'après le Titien. Il est rare que, dans les ouvrages de Masson, les beautés ne compensent pas avantageusement les défauts qu'il n'avoit que parce qu'il aimoit à les avoir. Dans le portrait de Gaspard Charrier qu'il a gravé d'après Blanchet, les cheveux indiquent plutôt les tuyaux d'un hérissón que la chevelure d'un homme; mais la face est d'un beau travail, les yeux sur-tout sont gravés avec le sentiment le plus rare, & la peinture ne rendroit pas mieux l'humidité brillante du chrysellin. Il a gravé un assez grand nombre de portraits à-peu-près grands comme nature; mais ce n'est pas dans cette proportion qu'il a le mieux réussi.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, que Masson, » au lieu de faire agir la main droite sur » la planche, comme c'est l'ordinaire, pour conduire le » burin suivant la forme du trait que l'on y veut ex- » primer, tenoit au contraire sa main droite fixe, & » avec sa main gauche, il faisoit agir la planche dans » le sens que la taille exigeoit. » Assurément ce n'est pas Masson qui a le premier imaginé de tourner la planche, puisqu'on ne peut tracer autrement au burin des tailles tournantes. Comment M. de Jaucourt imaginoit-il que Goltzius, que Muller eussent pu produire leurs travaux en laissant la planche immobile? Comment, avant Masson, auroit-on gravé en tailles arrondies la prunelle de l'œil sans tourner la planche? Il n'est

pas vrai non plus que Masson tint sa main droite fixe, pendant qu'il tournoit le cuivre de la gauche. Ce qui est vrai, & ce que nous osons affirmer sans avoir vu graver Masson, c'est que de la main gauche il tournoit le cuivre vers la droite, tandis que du poignet droit il pouffoit le burin vers la gauche, &, sans ce mouvement du poignet droit, ni Masson, ni personne ne pourroit couper le cuivre.

(92) *Claudine BOUSONNET STELLA*, nièce de Jacques Stella, peintre estimable originaire de Lyon, est née à Lyon en 1636 & est morte à Paris en 1697. Elle mérite la palme entre les femmes qui se sont appliquées à la gravure, non que plusieurs ne l'aient surpassée par ces allèchemens de l'art qui charment le peuple des amateurs, mais parce qu'elle en a possédé mieux qu'aucune autre la profonde science. On pourroit même avancer qu'aucun homme n'a saisi comme elle le véritable caractère du Poussin. C'est ce qu'il sera facile de reconnoître en comparant les autres estampes gravées d'après ce maître, avec celle du boiteux à la porte du temple, du calvaire, du Moyse sauvé, & sur-tout du Frappement du rocher, tous ouvrages de Claudine. On estime les estampes de Pefne parce que, dans sa gravure peu agréable, on trouve au moins quelque sentiment des beautés que lui fournissoient les tableaux du Poussin. Mais avec combien plus de finesse & de précision Claudine rendoit le dessin du Raphaël François! Et comme ses travaux bien suivis expriment mieux les différens objets, que le désordre des travaux de Pefne qui, dans leur confusion, n'offrent pas même le charme d'un abandon pittoresque! Ses tons, savamment dégradés, annoncent les diffé-

rens plans avec une rare justesse ; enfin aucun graveur n'est parvenu comme elle à indiquer la couleur du Poussin ; en voyant les estampes de Claudine, on se représente les tableaux, & dans cette partie elle l'emporte même sur Gérard Audran. Elle avançoit considérablement ses estampes à l'eau-forte, & n'employoit le burin que pour les accorder. *Antonine* sa sœur a aussi gravé l'histoire, mais avec moins de succès.

(93) *Sebastien* LE CLERC, né à Metz en 1637, mort en 1714. Voisin de la patrie de Callot, il avoit avec lui quelques conformités ; on pourroit dire que c'étoit Callot annobli. Nous laisserons parler sur cet artiste M. Dandré Bardon » Le Clerc s'est autant » distingué, dit l'habile professeur, par la fécondité » & la noblesse de son style, que par l'esprit & la » netteté qu'il mettoit dans ses ouvrages. On y sent » qu'une eau-forte très-avancée n'a laissé à faire au » burin que ce qui doit rendre la pointe plus agréable » & plus précieuse. Economie & variété de travaux, » tailles simples, courtes, méplates & serrées avec intelligence, aimable irrégularité, suppression générale » de ces points qui, dans le perit, détruisent l'effet » & nuisent au goût, facilité de manœuvre, touche » délicate & moëlleuse, tel est le style de le Clerc. » Son entrée d'Alexandre dans Babylone, l'académie » des sciences, les figures de la bible, l'élévation » des pierres du fronton du Louvre, son œuvre entière » présentent des compositions plus grandes que le cuivre » où elles sont tracées. Dans la belle manière de les » rendre, l'artiste ne cède en rien à celle de les » concevoir. »

Les paysages, les fabriques, les eaux sont traitées

dans ses estampes avec un goût exquis. Sa manière de draper est simple & belle; les formes de ses figures sont élégantes & correctes, les têtes nobles & caractérisées; quelques traits de pointe y indiquent l'expression avec une finesse exquise. Il s'étoit formé sur le Brun, & sembloit avoir eu pour maîtres l'antique & Raphaël. C'est que la savante manière de le Brun, réduite à la proportion des ouvrages de le Clerc, perd ce qu'elle peut avoir de défectueux, & ne conserve plus que le grand style de l'école romaine. La *gravure* de le Clerc étoit souvent d'une seule taille, elle n'avoit pas le charme de la pointe badine de la Belle, elle avoit la sage fermeté qui convenoit aux nobles conceptions qu'elle devoit rendre.

Le Clerc avoit été d'abord ingénieur: il étoit savant en architecture, en mathématiques, en perspective, & fut professeur de cette dernière science à l'académie royale de peinture de Paris.

(94) *Adam PERELIE* né à Paris en 1638, mort en 1695, célèbre par ses petits paysages souvent ornés de fabriques très-pittoresques, & gravés avec beaucoup de charme. *Nicolas PERELIE* a gravé quelquefois l'histoire, même d'après le Poussin, mais d'une manière dure & sans accord. Ses travaux en ce genre ressembtent à ceux de Michel Dorigny.

(95) *Charles SIMONNEAU*, né à Orléans en 1639, mort à Paris en 1728, *graveur* d'histoire, de portraits & du genre qu'on appelle vignettes, moins estimable par cette variété de talens que parce qu'il avoit une manière de graver qui lui étoit propre, & qui ne manquoit ni d'agréments ni d'esprit. Il faisoit beaucoup travailler la pointe sur les demi-teintes & sur les plans reculés,

&



& réservoir le burin pour les parties les plus vigoureuses. Il étoit dessinateur, & a gravé plusieurs morceaux d'après ses propres compositions.

(96) *Louis CHASTILLON* né à Sainte Menehoul en Champagne, en 1639, mort à Paris en 1734. Il peignoit en émail & cultivoit en même temps la gravure. Il a donné en ce genre un grand nombre d'ouvrages d'après de grands maîtres. Ce n'est assurément pas un graveur sans mérite, mais on ne doit pas le donner pour modèle. Il avançoit beaucoup ses planches à l'eau-forte & savoit assez bien établir ses ébauches; mais il ne savoit ni les empâter avec douceur, ni leur donner un accord harmonieux, ni les terminer par des travaux aimables.

(97) *Alexis LOIR*, né à Paris en 1640, mort en 1713, bon dessinateur, graveur large, facile & expressif, sachant varier sa manière, suivant le maître qu'il gravoit. Le massacre des Innocens d'après le Brun, & une descente de croix d'après Jouvenet lui assurent un rang honorable entre les meilleurs graveurs françois. Il a aussi gravé à l'eau-forte; mais sa gravure étoit trop quarrée pour ce genre & sa pointe très-sérieuse.

(98) *Gérard LAIRESSE*, né à Liege en 1640, mort à Amsterdam en 1711, a gravé un grand nombre de ses compositions à l'eau-forte légèrement retouchée au burin. Elles plaisent par l'esprit & la variété de la composition, quoique le dessin en soit maniéré & peu correct, & que la gravure en soit médiocrement agréable.

(99) *Valentin LE FEBRE* de Bruxelles, travailloit vers 1680. Il n'est remarquable que pour avoir gravé à l'eau-forte un grand nombre d'estampes d'après Paul

Veronèse dont il ne fait pas sentir la couleur. Indiquer seulement la composition & le trait des bons ouvrages de l'école romaine, c'est beaucoup : ne donner que la composition & le trait des tableaux de l'école Vénitienne sans en indiquer la couleur, c'est peu de chose.

(100) *François BAUDUIN*, vivoit en même temps que les artistes qui viennent de nous occuper. Il a gravé un grand nombre de tableaux de Vander-Meulen, & il mérite d'être étudié par la manière dont il a rendu le feuillé des arbres. On ne condamnera pas les amateurs de desirer à présent un travail plus propre & plus soigné ; mais Bauduin pourroit du moins être imité pour le trait & la préparation des travaux dans la partie où il excelloit : ou plutôt les *graveurs* qui se destinent au paysage, devraient commencer par dessiner des arbres d'après les peintres qui les ont traités grandement, & ensuite d'après nature. Il est trop aisé de s'apercevoir que les *graveurs* modernes passent en France de la vignette au paysage sans aucune préparation intermédiaire. Nous avons eu dans ces derniers temps des *graveurs* qui ont bien rendu des vues de marine ; des campagnes boisées sont-elles des objets moins intéressans pour l'art ?

(101) *Gérard AUDRAN*, né à Lyon en 1640 est mort à Paris en 1703. Il étoit d'une famille qui déjà s'étoit acquis de la réputation dans la gravure. Nous avons parlé de *Charles* ou *Karle* imitateur de Bloëmaert. Ce Karle avoit un frere nommé *Claude*, établi à Lyon, & qui eut deux fils *graveurs* comme lui. L'aîné se nommoit *Germain*, & fut professeur d'une académie de dessin établie dans cette ville ; il a gravé diffé-

rentes suites de paysages & des sujets d'ornemens ; le cadet est *Gérard* qui a immortalisé le nom des Audrans.

Il est vraisemblable que *Gérard* demeurera longtemps le premier des graveurs dans le genre de l'histoire traitée à la manière de l'école Romaine ; car il faut peut-être un plus grand fini , & surtout plus d'imitation de la couleur pour graver d'après les maîtres Flamands & Vénitiens. Il apprit de son père les élémens de son art , & alla se perfectionner à Rome dans celui du dessin. Après y avoir consacré trois ans à l'étude la plus assidue , il vint à Paris exercer les grands talens qu'il avoit acquis.

Il avoit un excellent goût de dessin ; & comme il gravoit d'après de grands tableaux , & que par conséquent ses figures étoient d'une proportion bien inférieure à celle de ses originaux , il arrivoit souvent que ses estampes étoient mieux dessinées que les tableaux qu'il copioit , sans qu'on pût lui reprocher d'en avoir changé le dessin. En effet , dans une si forte réduction , un renflement ou une diminution insensible du contour produit une différence considérable. Ainsi le *Brun* traduit en gravure par *Gérard Audran* , perdoit de la rondeur & de la pesanteur qu'on lui reproche , sans que lui-même eût pu dire comment , sous la main de son graveur , son dessin avoit pris un caractère plus svelte , plus méplat , plus caractérisé.

Il est aisé de se faire une idée de cette sorte de correction. Supposons qu'une figure de le *Brun* , qu'*Audran* se proposoit de graver , eût une proportion dix fois supérieure à celle qu'elle devoit prendre dans l'estampe : si pour rendre un membre de cette figure plus élé-

gant, il falloit rentrer le contour d'une dixième partie de la largeur de ce membre, supposition fort exagérée, cette correction étoit dans l'estampe d'une centième partie & devoit être imperceptible : mais si elle n'étoit en effet que d'une cinq-centième partie ou moins encore, ce qui est plus approchant de la vérité, comment la vue auroit-elle pu l'apprécier ? C'est ainsi qu'un graveur très-habile dans l'art du dessin, peut corriger le peintre sans l'offenser ; c'est ainsi qu'un graveur qui dessine foiblement peut gâter le dessin d'un maître, en détruire le caractère, sans que le maître lui-même puisse appercevoir comment on l'a travesti, en l'imitant de si près.

Si le meilleur goût de dessin eût fait le seul mérite de Gérard Audran, ses estampes devroient être recherchées : mais il peignoit avec la pointe & le burin, & ces deux instrumens prenoient en sa main la facilité de la brosse. Tous les objets recevoient de son art le caractère qui leur étoit propre. De belles suites de tailles, des tailles courtes, placées avec une négligence apparente, des travaux bruts, à l'eau-forte pure, des travaux au burin aussi bruts que ceux de l'eau-forte, des points mis en quelque sorte au hasard, produisent la magie de sa gravure. Dans quelques croupes de chevaux des batailles d'Alexandre, vous voyez le burin le plus ferme ; dans d'autres parties, vous ne reconnoissez qu'une eau-forte pittoresque. Des tailles plates suffisent à rendre les plans reculés : des points de différentes formes, de différentes grosseurs, expriment les teintes des différentes sortes de chairs. Qu'un homme qui connoît la gravure regarde le tableau qui étoit sous les yeux d'Audran, il le gravera en imagination d'une



manière toute différente: qu'il reporte ses regards sur l'estampe, il reconnoitra qu'on ne pouvoit le graver mieux, & que même les travaux de Gérard Audran, ont un charme & une raison que n'auroient pas tous ceux par lesquels on les pourroit remplacer. On reconnoît que tous lui étoient inspirés par un sentiment profond de son art, & de celui de la peinture. Il ne peut avoir d'imitateurs; pour graver comme lui, il faudroit être lui-même.

On voit, comme nous l'avons dit, par plusieurs parties de ses ouvrages, qu'il avoit un maniement de burin très-beau & très-hardi. Il n'auroit tenu qu'à lui de plaire par le métier, s'il n'auroit pas mieux aimé fonder sa gloire sur l'art. Il est vrai qu'il a gravé d'une manière roide au burin pur l'estampe d'Enée & Anchise d'après le Dominiquin: mais celle de la femme adultère d'après le Poussin est aussi au burin pur; & il faut y regarder de fort près pour s'en appercevoir: elle est dans sa manière ordinaire, & au lieu de faire briller l'outil, il n'a cherché qu'à le dissimuler. Ses chefs-d'œuvre sont le Pyrrhus sauvé d'après le Poussin, le Temps qui enlève la vérité d'après le même maître, le martyre de Sainte-Agnès d'après le Dominiquin, celui de Saint-Laurent d'après le Sueur, les batailles d'Alexandre d'après le Brun, &c.

Cet artiste, qui n'a pas été remplacé, recevra toujours les hommages des vrais connoisseurs: mais le vulgaire des amateurs lui préférera la manière léchée qu'il est bien plus aisé d'acquérir. Pour graver, non comme Gérard Audran, car sa gravure lui appartenoit, mais aussi bien que lui, il faudroit avoir le sentiment qui l'animoit; mais avec quelqu'adresse dans la

main, on parvient à exceller dans le genre qui est accueilli par les amateurs, & récompensé par le débit de l'ouvrage. Si Audran pouvoit renaître, il faudroit qu'il détruisît son art pour en tirer sa subsistance.

(102) *Michel CORNILLE*, né à Paris en 1642, mort en 1708, peintre habile, qui a gravé à l'eau-forte d'une manière très-moëlleuse, & avec beaucoup de goût. Il savoit assez manier le burin pour donner l'accord & la couleur aux travaux qu'il avoit établis à la pointe. Les graveurs ne consulteroient pas sans profit ses estampes; elles pourroient contribuer beaucoup à leur faire vaincre la froideur que le mécanisme de leur art est capable d'inspirer.

(103) *Jean LUYKEN*, né à Amsterdam en 1649, mort en 1712, a gravé d'après ses propres dessins, & est plus remarquable par l'abondance & la richesse de ses compositions que par le travail de sa pointe, qui n'est cependant pas sans mérite. On en jouiroit mieux, s'il eût mis plus d'accord & plus de variété de tons dans ses travaux.

(104) *Gérard EDELINCK*, né à Anvers en 1649, mort à Paris en 1707. Ce fut Colbert qui l'appella en France. On reconnoit en lui le compatriote de ces fameux graveurs, élèves de Rubens. Son travail, en même-temps fier & précieux, annonce un sentiment profond de la couleur. Son burin est plus soigné que celui des Vorsterman, des Bolswert, sans être moins pittoresque : mais chez lui le soin ne dégénéroit pas en petitesse, & n'entraînoit pas cette longueur de temps que les graveurs mettent aujourd'hui à leurs ouvrages, qui leur inspire l'ennui de leur art, & amène avec lui la froideur. La grandeur & le nombre de ses estampes

témoigne son étonnante facilité. Que l'on jette un coup-d'œil rapide sur sa Madeleine pénitente; on en admire l'effet, l'expression, la propreté. Qu'on la regarde plus attentivement; on est étonné de la hardiesse de touche qui y règne, & c'est précisément cette touche qui y répand un esprit de vie. Ce secret semble être mort avec lui pour les graveurs au burin. Le Brun, dans cette estampe, paroît grand coloriste, & l'on doit avouer que ce très-habile maître, traduit par Edelinck & par Audran, semble avoir eu des perfections qui lui manquoient. Edelinck n'a pas fait d'ouvrages médiocres; on trouve dans tous de la chaleur, toutes ses têtes sont vivantes. On compte entre ses chefs-d'œuvre la Sainte-Famille d'après Raphaël, la famille de Darius devant Alexandre, la Madeleine & le Christ aux anges d'après le Brun, les portraits de Desjardins, de le Brun, de Rigaud; mais de toutes ses estampes, c'étoit au portrait de Champagne qu'il donnoit la préférence, & on ne lui refusera pas la qualité de connoisseur. Sa Sainte-Famille est plus vantée que tout le reste, parce que c'est le premier ouvrage qui ait fait sa réputation; on continua, lorsque l'auteur se fût surpassé lui-même, à répéter les éloges qu'on avoit donnés d'abord à cette estampe, qui est en effet d'une très-grande beauté.

(105) *Pierre VAN-SCHUPPEN*, natif d'Anvers & contemporain d'Edelinck; fut appelé comme lui par Colbert, & la France sembloit avoir le droit de revendiquer un artiste à qui elle avoit donné l'éducation; il étoit élève de Nanteuil. Comme son maître, il a gravé des portraits d'après ses propres dessins. Il mérite d'être placé entre nos meilleurs graveurs au burin, & son

dessin est correct. Il a sur-tout gravé des portraits entre lesquels on peut distinguer celui de Vander Meulen; mais il s'est fait aussi de la réputation par la gravure de l'histoire & sur-tout par sa Vierge d'après Raphaël. On ignore le temps de sa naissance, mais on sait qu'il est mort à Paris en 1702. Son nom seroit plus célèbre, si Edelinck n'avoit pas été son émule; on peut céder sans honte à un rival si redoutable.

( 106 ) Les deux frères *Pierre & François AQUILA*, florissoient en même-temps en Italie par un genre très-différent. Ils étoient natifs de Palerme, & ont gravé à Rome à l'eau-forte vers la fin du dix - septième siècle. Ils ont publié de bonnes estampes d'après de grands maîtres, tels qu'Annibal Carrache, Carle Maratte, &c. La bonté du dessin fait le principal mérite de leur travail qui étoit un peu maigre, mais bien conduit. Au reste, ce n'est qu'en général qu'on peut leur reprocher cette maigreur; on connoît des estampes de Pierre Aquila qui sont d'une pointe très-moëlleuse.

( 107 ) *Nicolas DORIGNY*, fils cadet de Michel, dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1657, & est mort dans la même ville en 1746. Il fut d'abord avocat, quitta le barreau pour la peinture, & celle-ci pour la gravure. Il alla étudier les grands maîtres en Italie, & y resta vingt-huit ans. C'est l'un des plus habiles graveurs qui aient associé la pointe au burin, & peut-être doit-il être regardé, après Gérard Audran, comme le premier graveur pour la grande histoire : quoique bon dessinateur, son dessin n'est pas d'un aussi grand goût que celui d'Audran, & ses travaux sont moins pittoresques. Ses estampes de la Descente de croix d'après Daniel de Voltaire, de la Transfiguration



de Raphaël, des cartons de ce même maître que l'on conservoit à Hamptoncourt, le rendront toujours célèbre. Il dispoſoit ſes travaux d'une manière méplate qui leur donnoit une grande fermeté, & il ſemble avoir manié le burin avec autant d'aiſance que la pointe. Tout, dans ſes gravures, respire la facilité; il ſemble que rien ne lui ait coûté de peine. Ses premières tailles, moins ſerrées que celles d'Audran dans les ombres, offrent par conſéquent moins de repos; mais il cède ſur-tout à ce grand artiſte par les travaux des jours & des demi-teintes. Si l'on ne conſultoit pas ſes bons ouvrages, on pourroit le placer entre les graveurs médiocres: il a gravé d'abord preſqu'entièrement à l'eau-forte, d'une pointe maigre & d'un mauvais choix de travaux.

(108) *Louis* CHÉRON, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1723. Sa gravure eſt d'un très-bon grain, & l'on ne peut qu'applaudir à la diſpoſition de ſes travaux. Ils n'auroient beſoin que d'être reveillés par des touches plus vives, par des maſſes plus fouillées. Plus de patience, ou plus de pratique du burin en auroit fait un excellent graveur d'hiſtoire, & quoiqu'il fût peintre, les graveurs gagneroient à le conſulter. Elifabeth Chéron ſa ſœur a gravé médiocrement ſans être moins digne d'admiration. Elle étoit muſicienne, elle faiſoit des vers, elle avoit appris l'hébreu pour entendre les beaux morceaux poétiques de la bible, elle peignoit l'hiſtoire & la miniature, & fut agréée à l'académie Royale de peinture de Paris. Elle mourut dans cette ville en 1711 à l'âge de 63 ans.

(109) *Antoine* COYPEL, né à Paris en 1661, mort premier peintre du Roi en 1722, doit être mis au nombre

des bons graveurs à l'eau-forte. Son estampe de Démocrite, qu'il a gravée d'après un de ses tableaux, est pleine de goût, de vie & de facilité. Le désordre apparent des tailles dans la draperie n'empêche pas qu'il n'y règne une disposition très-bien raisonnée & qui décide bien la suite des plis. Les tailles courtes & badines de la face ont l'esprit & le goût de celles du Bénédicté avec plus de vigueur.

( 110 ) *Benoît AUDRAN*, né à Lyon en 1661, mort à Paris en 1721, étoit fils de Germain, & neveu de Gérard. Il a gravé le portrait & l'histoire, & a fait, d'après le Sueur, l'estampe d'Alexandre malade. Sans avoir eu le goût exquis de son oncle, il doit être compté entre les bons artistes.

( 111 ) *Jean AUDRAN*, son frère est né à Lyon en 1667, & mort à Paris en 1756. Son enlèvement des Sabinés d'après le Poussin est une fort bonne estampe, & l'expression du tableau y est bien conservée.

( 112 ) *Gaspard DUCHANGE*, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1754, est l'un des graveurs qui ont accordé le plus moëlleusement, & avec beaucoup de propreté, mais sans froideur, les travaux de la pointe avec ceux du burin. On peut ajouter que c'est lui qui a trouvé le grain le plus favorable à représenter les chairs de femmes, & que les meilleurs graveurs François l'ont imité, sans devenir ses égaux dans cette partie. Il sembloit que la nature l'eût particulièrement destiné à graver le Corrège; il a fait d'après ce peintre trois estampes célèbres, l'Io, la Leda, la Danaé; ses travaux moëlleux & l'harmonie de ses tons rendent le pinceau & la couleur de ce grand maître. On pourroit, d'après sa Leda, démontrer les principes du clair-

obscur que suivoit le Corrège, & qui ont été si bien établis par Mengs. Ses travaux, près du contour, participent de ceux qui leur servent de fond, il semble que le burin se soit prêté à les fondre avec toute la facilité de la brosse. Cet artiste gravoit encore à l'âge de 91 ans. Il a fait quelques-unes des estampes de la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, & il contribueroit à prouver qu'il n'est pas donné aux François de graver d'après ce maître, si l'on ne savoit pas que cette galerie a été gravée non d'après les tableaux eux-mêmes, mais d'après les dessins de Nattier. Il ne se distinguoit pas moins par les vertus sociales & la plus aimable douceur que par les talens; il fut père d'un grand nombre de filles qui reçurent de lui, pour tout héritage, la rare bonté de son caractère, & elles l'ont à leur tour léguée à leurs enfans.

(113) *Robert VAN AUDEN-AERT*, né à Gand en 1663, a gravé à Rome, & est mort dans sa patrie en 1743. Il a quelquefois imité le travail quarré de Bloemaert, mais en l'avancant à l'eau-forte, ce qui ne produit pas un heureux effet; de nombreux exemples prouvent que ce grain, qu'il est d'ailleurs bon d'épargner, exige toute la propriété & l'égalité du burin pur. Au reste ses estampes sont assez moëlleuses & ont de la vigueur. Il a gravé dans une autre manière, & avec bien plus de succès, d'après Carle Maratte, & l'on ne peut nier qu'il ne fût un artiste très-estimable. Sa mort de la Vierge est une fort bonne estampe, & le martyre de Saint-Blaise est encore bien supérieur. Dans quelques-unes de ses eaux-fortes le trait est plein de sentiment, & la pointe pleine d'esprit.

(114) *Bernard PICARD*, fils de Picard le Romain, est

né à Paris en 1663 , & mort en Hollande en 1733. Habile dessinateur , il se distingua dans la gravure , soit qu'il se contentât de manier la pointe & de l'animer d'une partie de l'esprit qui lui convient , soit qu'il la combinât avec le burin. Ses estampes en petit , & gravées d'après ses propres compositions furent comparées à celles de le Clerc. Il avoit une singulière flexibilité , & imitoit avec succès les graveurs qui l'avoient précédé. Il nommoit ces imitations trompeuses les *impostures innocentes*. Les amateurs Hollandois détruisirent son talent , comme il n'est que trop souvent arrivé aux amateurs de tous les pays de détourner les artistes de la bonne route que leur avoit tracée la nature. Leur goût inclinoit pour le froid & le léché ; Bernard voulut leur complaire , & devint différent de lui-même. Il gagna beaucoup d'argent , & perdit l'estime des artistes qui rendent encore justice à ses premiers ouvrages. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir porté le léché dans la gravure en petit au point où l'ont conduit des graveurs plus récents. Antoine Coyppel semble avoir été le modèle qu'il se proposoit dans ses compositions : il avoit & la même richesse & la même expression minaudière. Il a gravé l'histoire. Une de ses meilleures estampes en ce genre est d'après le Sueur ; elle représente Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris. Elle tient beaucoup du dessin , de l'art & de la manœuvre de Gérard Audran. Les curieux n'ont pas été avertis de faire attention à ce morceau , & il n'est pas recherché.

(115) *Pierre DREVET* le père , né à Lyon en 1664 , mort à Paris en 1739. Il avoit reçu dans sa ville natale des leçons de Germain Audran , & vint se perfection-



ner à Paris. Il se consacra à la gravure du portrait. Ce seroit l'homme qui l'auroit gravé non avec le plus de caractère, de vie & de fierté, mais de la manière la plus fine & la plus agréable, s'il n'avoit pas été surpassé par son fils.

(116) *Jérôme FERRONI* qui gravoit en Italie, vers le commencement du dix-septième siècle, d'une pointe maigre, & qui n'avoit pas assez la pratique du burin pour nourrir & empâter ses travaux préparés à l'eau-forte, mérite cependant d'être cité pour leur bonne disposition & pour la correction du dessin.

(117) *Claude GILLOT*, né à Langres en 1673, mort en 1722, fut le maître de Vatteau. On connoît peu ses tableaux, mais il est célèbre par les estampes qu'il a gravées d'après ses dessins. C'est l'un des artistes qui ont eu le plus d'esprit dans la pointe, le plus de finesse dans la touche, le plus de piquant dans l'effet, sans avoir eu recours à une grande vigueur de ton, ni aux grands moyens du clair-obscur.

(118) *François CHEREAU*, né à Blois en 1680, mort à Paris en 1729, excellent graveur au burin. Il est sur-tout connu par de beaux portraits, dont aucun peut-être ne l'emporte sur celui de Pécourt qu'il a gravé d'après Tournières : il est en même-tems d'un très-beau travail, & d'une couleur très-vigoureuse. Les points sont épargnés dans les chairs, ce qui est toujours heureux, parce que si des points longs dans les chairs servent à former de trop grandes parties, ils risquent de ressembler à du poil. Masson n'employoit guère les points que pour lier les plus foibles demi-reintes aux lumières. Il n'y en a dans le fameux portrait de Bouma, par Wiffcher, qu'en manière d'entre-tailles. On

remarque entre les portraits de François Chéreau ceux du Cardinal de Fleury, & du Cardinal de Polignac d'après Rigaud.

(119) *Jacques FREY*, né à Lucerne en 1681, mort à Rome en 1752, a trouvé pour les chairs & pour les draperies un grain fort agréable; le lozange domine dans la combinaison de ses travaux: des points très-reffentis à l'eau-forte, rangés en manière de tailles, croisés & accompagnés par des travaux plus doux, donnent beaucoup de moëlleux aux demi-teintes de ses chairs. Ses estampes, d'une bonne couleur & d'un effet harmonieux, joignent le mérite du dessin à celui de la manœuvre qui a été adoptée par Ph. A. Kilian, & que M. Strange a imitée en maître, sans la suivre d'une manière servile. Frey semble avoir frayé la route à Wagner, qui lui-même a formé le célèbre M. Bartolozzi.

(120) *Louis DESPLACES*, né à Paris en 1682, mort dans la même ville en 1739, n'est peut-être pas inférieur à Gérard Audran pour la partie du dessin; mais quoique sa gravure soit d'un très-bon goût, il n'avait pas la pâte & le charme pittoresque de cet artiste. Il ne peut être surpassé dans l'art de faire sentir les têtes des os, les plans & les mouvemens des muscles. Des tailles méplates donnent à sa gravure une singulière fermeté. Ses chefs-d'œuvre sont les estampes qu'il a gravées d'après Jouvenet, telles que la guérison du Paralytique, la Descente de Croix, Saint-Bruno en prière. La manière dont il a gravé la tête rase de ce Saint en fait un beau morceau d'étude. Il étudioit chaque jour le modèle, & fréquentoit, plus assiduellement que les élèves, l'école académique du dessin.

(121) *Charles DUPUIS*, né à Paris en 1685, mort en 1742, élève de Duchange, & graveur d'un très-bon goût. On place entre ses meilleurs ouvrages le mariage de la Vierge d'après Carle Vanloo.

(122) *Jean-Baptiste OUDRY*, né à Paris en 1686, mort à Beauvais en 1755, célèbre peintre d'animaux, a gravé d'après ses propres tableaux avec beaucoup de goût, & d'une touche très-spirituelle. Il doit être consulté par les graveurs, lorsqu'ils ont à traiter des morceaux de ce genre.

(123) *Nicolas Dauphin BEAUVAIS*, né à Paris en 1687, mort en 1763. On peut dire des estampes comme des livres, qu'elles ont aussi leurs destinées; *habent sua fata libelli*. Ce graveur avec du talent, & la sorte de talent qui est en possession de plaire aux amateurs, a eu peu de réputation. Il dessinoit foiblement, surtout les extrémités; mais ce défaut n'est pas fort sensible dans tous ses ouvrages, & ce n'est pas sur cette partie que les amateurs ont coutume de se montrer sévères.

(124) *Charles-Nicolas COCHIN*, père, né à Paris en 1688, mort en cette ville en 1754, n'est pas le premier qui ait fait connoître dans la gravure ce nom devenu sur-tout célèbre par les ouvrages de M. Cochin fils. Nicolas Cochin, natif de Troyes en Champagne, s'étoit distingué vers le milieu du dix-septième siècle, par des estampes de sa composition gravées dans le goût de Callot, dont on croit qu'il étoit élève. Charles-Nicolas cultiva la peinture jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. Il étoit bon dessinateur, & gravait avec beaucoup d'esprit & de goût, sur-tout quand les figures de ses estampes étoient d'une grandeur médiocre. Il n'a pas eu le même succès dans le grand, parce qu'il conser-

voit le même genre de travaux en leur donnant plus de largeur, & qu'ils n'avoient pas alors assez de repos & de fermeté.

(125) *Simon-Henri THOMASSIN*, né à Paris en 1688, mort en 1741, étoit fils de Simon Thomassin, bon graveur, qu'il surpassa. Il avoit une manière libre & pittoresque; on en peut voir un bel exemple dans son estampe du *Magnificat* d'après Jouvenet. Son portrait de Thierry, sculpteur, d'après Largillière, ouvrage estimé des artistes, suffiroit pour prouver, si cela avoit besoin de preuve, qu'on peut, avec succès, avancer des portraits à l'eau-forte. On connoît son buste du Cardinal de Fleury, soutenu par Diogène, qui a enfin trouvé un homme. Le tableau est de Rigaud.

(126) *Anne-Claude-Philippe DE TUBIERES, Comte DE CAYLUS*, né à Paris en 1692, mort en 1765, a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes d'après Bouchardon ont été retouchées par le graveur Etienne Fessard ou par ses élèves, sans que les travaux réunis de l'amateur & de ces artistes en aient fait de bonnes estampes. Elles méritent cependant d'être recueillies, parce que toutes les beautés des dessins d'après lesquels elles ont été faites n'ont pu être détruites. M. de Caylus a rendu plus de service aux arts en conservant, par sa gravure, des traits & des croquis de quelques anciens maîtres.

(127) *Jacques CHÉREAU*, né à Blois en 1694, mort à Paris en 1759, étoit frère de François. Il a gravé de fort beaux portraits, entr'autres celui de Jean Soanen, Evêque de Senez, d'après Raoux. Son David d'après le Feri, suffiroit pour assurer sa réputation. Il ne manque à sa célébrité que d'avoir fait un  
plus



plus grand nombre d'ouvrages; mais il quitta de bonne heure les arts pour le commerce.

(128) *Frédéric HORTÉMELS*, mérite d'être distingué par le moëlleux qu'il a su donner à quelques-uns de ses ouvrages. Cette partie de l'art est importante, & commence à être trop peu connue. La timidité, l'amour d'une excessive propreté seront toujours ennemis du moëlleux dans la gravure. Le graveur ne peut y parvenir qu'en donnant de la largeur à ses travaux, sans craindre de les gâter en les nourrissant, comme le peintre, ne fera jamais moëlleux dans son art, s'il craint de charger sa brosse de couleur. On peut reprocher à Hortemels d'avoir trop fait usage des gros points ronds dans les chairs. *Marie - Madeleine*, sa fille, épouse de Ch. - Nic. Cochin père, doit être comprise entre les bons graveurs.

(129) *Nicolas DUPUIS*, né vers 1695, & mort en 1770, grava d'abord, ainsi que Duchange son maître, & Charles Dupuis son frère, à l'eau-forte & au burin. Croyant ensuite que ses yeux étoient blessés par l'éclat du cuivre sous le vernis, & que la vapeur de l'eau-forte nuisoit à sa santé, il se mit à graver au burin pur, & conserva dans ce genre la liberté de l'eau-forte. C'est ainsi qu'il a gravé *Enée* & *Anchise*, très-bonne estampe d'après Carle Vanloo. Il aimoit à annoncer fortement les plans, & modeloit en quelque sorte les travaux de ses planches.

(130) *Pierre DREVET* fils, né à Paris en 1697, mort en la même ville en 1739. On a de lui une estampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans, & qui, dans bien des parties, peut faire le désespoir des graveurs consommés. On peut, sans doute, graver plus

fierement, plus librement que lui; on peut, même dans le portrait, introduire des travaux plus pittoresques, & se distinguer par une touche plus hardie; mais peut-être ne sera-t-il jamais surpassé dans la gravure finie & précieuse. Il est impossible de revoir sans étonnement son fameux portrait de Bossuet qu'il fit à l'âge de vingt-six ans. On voit, dans cette estampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moëre, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébénistes, des bronzes, du marbre, du papier, &c.; chacun de ces objets est gravé d'un caractère différent, & ce caractère est celui qui lui est propre. Les curieux ne recherchent pas moins son portrait de Samuel Bernard. Il falloit que cet artiste, pour traiter avec tant de perfection tout ce qui peut-être l'objet de la gravure, eût une grande pratique du burin; mais nulle part il n'affecte de montrer son habileté à manier cet instrument. Il savoit que cette habileté est un moyen de parvenir à la perfection de l'art, mais qu'elle n'en est pas le but. Des graveurs ont semblé, dans la suite, ne manier le burin que pour faire voir qu'ils savoient le manier, & autant auroit-il valu qu'ils eussent gravé des traits capricieux que des tableaux.

(131) *Jacques HOUBRACKEN*, né à Dordrecht en 1698, mort dans un âge très-avancé, graveur au burin, qui ne le cédoit pas à Drevet par la finesse des travaux dans les têtes, & qui l'emportoit par la hardiesse de la touche & la fierté de la couleur. Avec une étonnante habileté dans le maniement du burin, il se plaisoit souvent à opposer aux travaux des chairs, des travaux bruts qui produisent l'effet le plus pittoresque. On en

peut voir un exemple dans son beau portrait de Thomas-Morus, d'après Holben. Il est malheureux qu'il se soit quelquefois permis de négliger les accessoires, & même de faire des ouvrages entièrement médiocres : mais on n'a peut-être rien qu'on puisse opposer à ses beaux morceaux. Il a beaucoup travaillé à la collection des *portraits des hommes illustres de la Grande-Bretagne*, dont le premier volume a paru à Londres en 1743, & le second généralement inférieur en 1752.

(132) *Laurent CARS*, mort à Paris vers 1766 l'un des meilleurs graveurs du dix-huitième siècle. Il mit dans ses ouvrages un goût qui n'étoit pas celui des graveurs du siècle précédent, qui peut-être ne lui doit pas être préféré, qui même n'auroit pas convenu aux tableaux que ces graveurs devoient rendre, mais qui fut inspiré à Cars par les gravures de le Moine. Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de le Sueur, de le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une sorte d'austérité qui auroit été mal exprimée par l'aimable mollesse que Cars introduisit jusques dans les masses d'ombre. Dans Gérard Audran le ragoût domine dans les parties de demi-teintes ; & dans Cars, c'est dans les parties ombrées. Ses chefs-d'œuvre sont les morceaux qu'il a gravés d'après le Moyne, & surtout l'estampe d'Hercule filant auprès d'Omphale.

On peut remarquer que, depuis la mort des artistes qui contribuèrent à la splendeur du règne de Louis XIV, peu de graveurs ont rempli les espérances qu'avoient données leurs premiers ouvrages. C'est que l'amour du beau s'est perdu ; c'est que du temps de Louis XIV l'amour du prince pour le grand dirigeoit le goût de la nation ; c'est qu'alors on aimoit les ouvrages des



grands maîtres , & qu'on se plaçoit à les voir se reproduire par la gravure. Mais dans le siècle suivant , on n'eut de goût que suivant la mode , on ne rechercha que les ouvrages à la mode , & la mode eut toute l'inconstance qui forme son caractère. Il en résulta que les graveurs furent obligés de se prêter au caprice général pour subsister , & que plusieurs d'entr'eux qui se feroient distingués par leurs talens , si les circonstances les eussent secondés , n'eurent pas même dans toute leur vie l'occasion de faire un ouvrage capable de développer leurs dispositions. Sans parler de modes plus subalternes , on a vu naître & mourir celle des mascarades de Watteau , celle des jeux d'enfans de Chardin , celle des pastorales de Boucher , celle des vues & des marines , &c. Que pendant la durée de ces modes qui se sont succédées sans interruption , un graveur eût publié une estampe d'après Raphaël , le Poussin , le Dominiquin , le Carrache , &c. il n'eût pas trouvé d'acheteurs. Les amateurs seuls peuvent nourrir les arts , & souvent leurs caprices les tuent. Cars lui-même n'a rien gravé d'important après sa jeunesse , & j'ai vu Nicolas Dupuis obligé de graver des estampes auxquelles il ne mettoit son nom qu'en rougissant.

( 133 ) *Pierre SUBLEYRAS* , né à Uzès en 1699 , mort à Rome en 1749 , est du nombre des peintres qui ont manié la pointe avec le plus d'esprit & de goût. Ses travaux sont d'un excellent choix , sans qu'il paroisse s'être occupé de les choisir. Il n'est pas nécessaire de citer d'autres preuves de son talent en ce genre , que son eau-forte du repas chez le Pharisien.

( 134 ) *Thomas WORLIDGE* , né à Péterboroug en 1700 , mort à Hamersmith en 1766 , étoit peintre & s'est



occupé de la gravure. Il a cherché le procédé de Rembrandt, celui du moins par lequel ce peintre cachoit ses travaux, & parvenoit à l'effet sans laisser voir la marche de ses tailles. Worlidge a trouvé ce procédé; mais non l'esprit, le sentiment, l'art pittoresque avec lesquels Rembrandt en faisoit usage.

(135) *G. WAGNER* a gravé à Venise. Ses estampes sont remarquables par le grain flatteur que forment ses tailles croisées en losange. Sa manière belle, large, moëlleuse & facile, qu'il paroît avoir imitée de Frey, a été perfectionnée par le célèbre M. Bartolozzi. Quoique Wagner ait gravé plusieurs fois d'après de grands coloristes, & entr'autres d'après Paul Véronèse; je ne me souviens pas d'avoir vu aucune de ses estampes qui se distingue par une couleur vigoureuse.

(136) *François VIVARÈS*, graveur françois établi à Londres, a très-bien traité le paysage. On dit qu'il avoit commencé par être tailleur d'habits, qu'il consacroit tous les loisirs que lui laissoit sa profession à dessiner le paysage d'après nature ou d'après des estampes, & qu'il se livra fort tard à la gravure. On peut dire que, dans son genre, il a surpassé en général ceux qui l'avoient précédé.

(137) *Jean DAULLE*, né à Abbeville en 1703, & mort à Paris en 1763. Son premier ouvrage est d'après Mignard, & représente la Comtesse de Feuquieres, fille de ce peintre, dont elle tient le portrait d'une main. Si Daullé avoit fait encore des progrès, peu de graveurs au burin auroient mérité de lui être préférés; il auroit eu même peu de concurrens s'il avoit pu du moins se soutenir: mais quoiqu'il n'ait rien fait dans la suite qu'on puisse comparer à ce mor-

ceau, il doit être regardé comme un artiste fort estimable. Dans un siècle plus heureux pour les arts, il se seroit renfermé dans le genre qui lui convenoit; la nécessité de vivre de son talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins destiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impressions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc PITTERI*, né à Venise en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choisi un genre de gravure qui lui est particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux estimables. Il n'établit pas, suivant l'usage ordinaire des graveurs, des tailles croisées en différens sens; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un seul rang de tailles qui suivent le sens des objets qu'elles doivent représenter: mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement sa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, suivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus pressées pour décider le contour & le clair-obscur des objets qu'il veut représenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, des morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean-Baptiste PIRANESE*, Italien, l'un des meilleurs dessinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoresques qu'ait produit le dix-huitième siècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conservée; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans lesquels on ne fait

Et qu'on doit le plus louer de l'esprit qui règne dans la composition, ou de celui qui pétille dans la manœuvre. Son œuvre est très-nombreuse & très-justement recherchée.

(140) *Georges - Frédéric SCHMIDT*, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long - temps à Paris & à Saint-Petersbourg. Il seroit peut-être le premier des graveurs si Corneille Visscher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer sa défaite à l'excessive beauté de son burin qui donne à ses ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils sont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins savant que Visscher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Visscher, il abandonne brusquement l'ordre de ses travaux, dans les chairs, & même sur les lumières, quand les plans semblent l'exiger : mais on voit que Visscher se jouoit de son art, & Schmidt aimoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légèreté la plus badine; gravant au burin comme lui seul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; associant quelquefois ensemble les deux instrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également spirituel & pittoresque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a aussi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier siècle, parce que, pour les morceaux qu'il ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus

grands maîtres à suivre. Son portrait de la Tour, dont le tableau est de ce peintre lui-même, est un chef-d'œuvre : il est impossible de donner à une tête gravée plus de vie, de gaieté, d'expression. Personne n'a autant approché que lui de la manière de Rembrandt, non de celle où ce peintre a imité l'apparence du lavis en cachant ses travaux, mais celle où par le mélange de toutes sortes de travaux, dont le goût & l'esprit sont cachés sous l'apparence du désordre, il est parvenu à rendre mieux qu'aucun autre artiste le caractère des objets & l'effet du clair-obscur.

(141) *Pierre AVELINE*, mérite d'être compté entre les graveurs de goût. Il jouiroit d'une plus grande réputation, s'il n'avoit pas consommé une grande partie de sa vie à ne graver que des croquis. On estime le paysage qu'il a gravé d'après Berghem, & la Folie d'après un dessin de Corneille Visscher.

(142) *Jean-Jacques BALECHOU*, né à Arles en 1715, mort à Avignon en 1764. Si l'on regarde comme la fin de l'art un beau maniement de burin, & l'adresse de couper le cuivre d'une manière brillante, il y aura peu de graveurs qu'on puisse opposer à Baléchou ; mais si l'art consiste à imiter la nature, à rendre le caractère dont on grave un tableau, à exprimer son dessin, ses effets, Baléchou sera surpassé par tous les graveurs qui se sont fait une réputation. Il a longtemps gravé le portrait ; mais connoît-on de lui une seule tête que l'on puisse comparer, je ne dirai pas à celles de Nanteuil, d'Edelinck, mais à celles de quel qu'artiste qui se soit distingué dans ce genre sous le règne de Louis XIV ? Il a fait briller la beauté de son burin dans les accessoires ; mais est-il aucun de ses



portraits dont les accessoires soient comparables par l'art & la vérité à ceux d'Edelinck & des Drevets ? Il a tenté de graver un tableau d'histoire , la Sainte-Genevieve de Carle Vanloo , & les amateurs ont mis un grand prix à cette estampe : mais qui pourra jamais y reconnoître le caractère , la couleur , le pinceau de Vanloo ? Il a gravé trois marines de M. Vernet , & dans celle qui représente une tempête , il a rendu les eaux avec un art qui dans la suite a servi de modèle ; mais , pour les autres parties , quel connoisseur non prévenu ne préférera pas les estampes gravées d'après le même maître par Aliamet , Flipart , &c. ? Baléchou a fait un grand tort à la gravure , parce que les amateurs , séduits par l'éclat de son burin , qui doit être compté lui-même entre ses défauts , puisque la nature n'est pas toute composée de substances lisses , polies & brillantes , se sont accoutumés à préférer les prestiges du métier aux beautés fondamentales de l'art.

( 143 ) *Jacques - Philippe* L E B A S , né à Paris en 1708 , mort dans la même ville en 1782 , a été longtemps le plus connu des graveurs françois qui vivoient en même-temps que lui. Il étoit parvenu à se rendre si fameux , en mettant son nom aux estampes même très-médiocres , & quelquefois mauvaises , que ses nombreux élèves gravoient dans son atelier. Persuadé qu'il n'y a qu'un petit nombre de connoisseurs , il pensoit que l'artiste dont on voit le plus souvent le nom est regardé comme le meilleur , & la réputation qu'il s'est acquise a prouvé qu'il ne se trompoit pas. Mais elle auroit été plus solide , s'il n'eût avoué que les morceaux qu'il avoit gravés lui-même , ou du moins qui avoient été avancés par de bons élèves , & qu'il avoit

terminés. Il méritera toujours une place honorable entre les artistes qui se sont distingués par le goût. Il avoit une touche piquante & spirituelle, qui donnoit de la vie & de la grace même à des travaux médiocrement préparés. Il est le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand usage de la pointe-sèche, & ses élèves ont perfectionné cette manœuvre.

(144) *Jean-Jacques FLIPART* a gravé long-temps d'une manière large, moëlleuse & empâtée. Il a conçu dans la suite que la gravure, étant une sorte de peinture monochrome, devoit cacher ses hachures qui laissent toujours entr'elles des blancs plus ou moins nuisibles au repos. Alors il a préparé & considérablement avancé à l'eau-forte des travaux fort serrés, établissant des secondes, des troisièmes, & même des points, en sorte que, sur le vernis, la planche sembloit être faite. Mais pour se rendre maître de tous ces travaux multipliés, il les faisoit mordre très-faiblement à l'eau-forte, & les reprenoit au burin avec une patience d'autant plus grande qu'ils avoient moins de solidité. Il a fait dans cette manière, que Soutman ou Sompelen pouvoient lui avoir inspirée, d'excellentes estampes, dans lesquelles la longueur du travail ne nuit point au goût, & qui sont aussi estimables par la précision du dessin que par la justesse de l'effet.

(145) *Claude-Henri WATELET*, né à Paris en 1718, mort en 1786, auteur d'une partie considérable de ce dictionnaire, a été l'un des amateurs qui ont gravé avec le plus de succès. Son œuvre est nombreuse. Il s'est appliqué dans les dernières années de sa vie à rechercher & à imiter la manière de Rembrandt. Il en a trouvé la manœuvre, & il est sans doute bien

excusable s'il n'en a pas retrouvé l'art, qui ne peut être renouvelé que par un artiste de la science la plus profonde.

( 146 ) *Jean-Louis LE LORRAIN*, mort à Petersbourg vers 1758, peintre à talent, a gravé à l'eau-forte : ses travaux n'avoient rien de remarquable, mais il les animoit pas la vigueur de la touche.

( 147 ) *Jacques ALIAMET*, né à Abbeville en 1727, & mort à Paris en 1788, a commencé sa réputation par la gravure de ces petites estampes qui servent à l'ornement des livres, & qu'on appelle vignettes. Il l'a augmentée par les belles estampes qu'il a gravées d'après M. Vernet. Il a perfectionné la manœuvre de la pointe-sèche créée par le Bas dont il étoit l'élève. Sa gravure est suave : il connoissoit la valeur des touches, & les frappoit avec justesse. Ennemi des estampes noires, il comparoit leur effet au jeu de ces acteurs qui s'éloignent de la nature, crient & grimacent sur le théâtre pour se faire applaudir de la multitude.

( 148 ) *William Wynne RYLAND*, né à Londres en 1732, mort en 1783, a gravé à l'eau-forte de la manière la plus pittoresque. Au badinage de sa pointe, à la hardiesse de sa touche, à la sûreté de l'effet, on le prendroit pour un peintre. Il a fait des planches terminées, dans lesquelles on admire l'accord heureux & facile de la pointe avec le burin. Il a aussi gravé dans la manière pointillée. Ses talens lui avoient acquis de la fortune & de la considération ; mais il s'est rendu coupable d'un crime de faux, & il a fini sa vie d'une manière ignominieuse.

( 149 ) *Salomon GESSNER*, né à Zurich en 1734 mort en 1788, est l'un des hommes qui ont illustré la



Suisse sa patrie. Ses idylles sont en général d'un genre qu'il a créé & que l'antiquité n'a pas connu; elles joignent aux charmes de la poésie le mérite d'inspirer les vertus les plus douces. Gessner étoit en même-temps poète, imprimeur, dessinateur, graveur, & il se fit peintre dans les dernières années de sa vie. J'ai sous les yeux les estampes dont il a orné l'édition de ses idylles, donnée à Zurich en 1773. Sa pointe est agréable, spirituelle, badine & ragoûtante. Souvent on desireroit plus de correction dans le dessin de ses figures, plus de beauté, plus d'expression dans les têtes; mais en général ses compositions sont heureuses & naïves. L'estampe qui précède l'idylle de Daphnis & Chloë, le bas-relief qui est à la tête de cette idylle, celui qui termine celle de Damète & Milon, & plusieurs autres morceaux pourroient être avoués par des artistes qu'aucun autre talent n'auroit détournés de leur art. Il savoit s'aider du burin & de la pointe - sèche pour donner l'accord & l'effet à ses gravures. J'ai vu de ses tableaux. Peut-être le mérite touchant du poète agit-il sur l'imagination de ceux qui les admirent: mais on doit avouer au moins que ses sites sont heureusement choisis & que sa couleur a de la vérité.

(150) *William WOLLET*, né à Maidstone en 1735, mort à Londres en 1785, se donna principalement à la gravure du paysage, & joignit un excellent goût à une grande vigueur de ton, & à une grande propriété. Ses eaux sont gravées dans la manière dont Baléchou avoit donné le modèle, & que Wollet a perfectionnée: ses roches ne pourroient être mieux traitées, son feuillé, ses troncs d'arbres sont très-pittoresques. Il se servoit d'une forte échoppe pour graver les arbres, les ter-



raffes & tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que, dans ces objets, les tailles sont trop larges & trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont les paysages sont accompagnés : ce défaut a été outré par ses imitateurs. Il s'est attaché dans les dernières années de sa vie à la gravure de l'histoire, & a toujours eu dans sa manœuvre un caractère qui lui étoit particulier, dont il faut sentir le mérite, mais qu'on ne doit pas adopter sans réflexion. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GRAVURE (subst. fém.) Par-tout on éprouve, on ressent chaque jour les avantages de la gravure; dans tous les pays où les arts sont même foiblement cultivés, elle reçoit les hommages qui lui sont dûs, & les peuples qui accueillent le plus foiblement l'art de peindre, sont obligés d'avoir quelquefois recours à celui de graver.

Qu'il nous soit permis de rapporter ici les observations d'un homme de beaucoup de goût. Elles sont le résultat d'un examen critique & raisonné des ouvrages des grands maîtres, & elles doivent être d'autant mieux accueillies que nous ne les devons pas à un graveur qui auroit pu se laisser séduire par les préjugés de sa profession; mais à un amateur très-éclairé des beaux arts, & à un homme d'un profond savoir.

On peut assurer, dit-il, que de tous les arts d'imitation, il n'en est aucun, sans en excepter même la peinture, qui soit d'une utilité plus générale que celui de la gravure. Dès ses commencemens, on s'en est servi pour étendre les diverses branches de nos connoissances; c'est à cet art que nous devons les plus

style & de la manière des différens peintres , qu'en voyant souvent leurs ouvrages , & qu'en les rapprochant les uns des autres. S'il nous falloit juger du mérite de Raphaël d'après un ou deux de ses tableaux seulement , nous ne serions peut-être pas tentés de joindre nos éloges à ceux dont cet homme célèbre jouit depuis trois siècles. Il n'y a pas de peintre qui n'ait fait des ouvrages inférieurs à ceux qu'il produisoit ordinairement ; il faut donc en consulter plusieurs avant de le juger. Mais où trouver une galerie de tableaux assez considérable pour nous en offrir plusieurs de chacun des anciens maîtres ? Deux ou trois tableaux suffissent-ils pour connoître la fertilité du génie , la pureté du dessin , la force d'expression & cette inépuisable variété de formes & d'ingénieuses compositions , premières qualités d'un excellent peintre ? Mais une collection d'estampes d'après ces mêmes artistes , nous suffira complètement , si nous la regardons avec des yeux attentifs. Si dans ces *gravures* , soit au burin , soit à l'eau-forte , nous retrouvons ces mêmes qualités supérieures , pourrons-nous douter des grands talens de l'auteur original ? Cette même collection nous permettra de rapprocher diverses compositions d'un même artiste , de les comparer , de distinguer en quoi elles diffèrent , & de juger des commencemens , des progrès , de la supériorité & de la décadence de ses talens. En examinant attentivement les estampes gravées d'après Raphaël , on voit dans celles de ses premiers temps cette manière roide & gothique qui diffère si peu de celle du Pérugin dont il fut l'élève : mais bientôt on reconnoît dans celles qui suivent , ce style sublime & plein de graces qu'il adopta pour toujours.

C'est

C'est principalement , comme nous l'avons déjà dit , dans les estampes gravées par les peintres que l'on retrouve toute leur manière ; c'est donc par elles que l'on peut plus certainement les connoître. Celles d'Albert Durer , de Rembrandt , de Salvator-Rôsa sont en quelque façon des contre - épreuves de leurs tableaux , qui , pour la plupart , ont perdu par le temps la fraîcheur de leur coloris : aussi sont - elles très - recherchées des amateurs , & quelques-unes même ont été payées aussi cher que l'auroient été des tableaux originaux de ces mêmes artistes.

Indépendamment de la propriété de représenter exactement les chefs-d'œuvre de la peinture , les estampes ont encore , en qualité de productions originales , le mérite d'imiter la nature. La *gravure* ne s'est pas toujours assujettie à ne faire que des copies ; elle a fait voir qu'elle pouvoit prétendre avec succès à la gloire de l'invention ; c'est même en cela qu'elle s'est fait le plus d'honneur. Albert - Durer , Goltzius & Rembrandt , en Allemagne & en Hollande ; le Parmesan , Della Bella en Italie ; Callot & le Clerc , en France , ont gravé beaucoup d'estampes , dont les sujets , entièrement de leur composition , ne sont point faits d'après des tableaux , & ne cèdent à ceux-ci que par le coloris , seul avantage de la peinture sur la *gravure*.

Ce que nous venons de dire peut nous indiquer la méthode que l'on pourroit suivre dans l'arrangement d'une collection d'estampes ; arrangement qui ne laisse pas que d'avoir sa difficulté. Toutes les fois que l'on regardera la *gravure* comme un art secondaire , comme un art qui en imite un autre , il faudra que les estampes faites d'après les tableaux soient classées suivant

l'ordre & les noms des peintres : mais si on la considère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui sont particuliers, alors on doit classer ses productions suivant l'ordre & les noms des graveurs seulement.

La découverte de l'imprimerie dans le quinzième siècle, est, sans aucun doute, ce qui a le plus contribué à l'avancement général de toutes les connoissances. Avant elle la science des siècles passés n'existoit, pour ainsi dire, que dans les anciens manuscrits à demi vermoulus ; il en coûtoit trop à les faire copier pour qu'ils fussent multipliés, & d'ailleurs le propriétaire ne s'en deffaissoit presque jamais pour les communiquer, tant il y mettoit de valeur ou d'importance. Nous voyons dans l'histoire quelques exemples des difficultés qu'on faisoit pour confier un livre, & les précautions qu'on prenoit pour qu'il fût exactement rendu à celui qui l'avoit prêté. La découverte de l'imprimerie abbatit ces barrières, qui si long-temps avoient empêché la communication des lumières ; les mœurs s'adoucirent, & la civilisation qui, peu à peu, devint générale, fut une heureuse preuve de l'utilité de cette découverte. Ce que l'imprimerie a fait pour les sciences, la gravure l'a fait pour les arts ; elle a rendu aux anciens peintres d'Italie, en conservant & multipliant leurs ouvrages, le même service que l'imprimerie a rendu au Tasse, à Shakespéar, au grand Corneille.

Le plus noble de tous les genres de gravure, celui qui exige le plus de talens, c'est sans contredit le genre de l'histoire. On ne peut y réussir sans un goût excellent, sans une grande habileté dans le dessin, & sans la plus heureuse exécution. Un artiste qui croiroit



suppléer à ces qualités par un soin extrême & la plus grande netteté dans l'arrangement de ses tailles, ne feroit qu'une *gravure* froide & insipide, & tout en admirant sa patience, les véritables connoisseurs ne pourroient s'empêcher d'avoir pitié de son peu de goût, & de regretter un temps si maladroitement employé. C'est ce qui arrive quand on examine les estampes de Jérôme Wierix, & de quelques graveurs Allemands si précieux & si froids, & lorsqu'on les compare avec celles de Henri Goltzius & de Gérard Audran. Quelque soin que l'on prenne, quelque précieux que soit le travail, si on manque de sentiment & de génie, on ne fera jamais qu'un artiste médiocre. C'est ainsi qu'en poésie, avec tout le savoir possible, & la plus stricte observation des règles de la versification, un homme sans génie ne peut jamais être un Shakespéar, un Milton, un Voltaire.

Nous ne saurions trop appuyer sur ces observations dans un temps où le public, entraîné par un faux goût, semble ne demander autre chose dans la *gravure* qu'un travail très-soigné, & ne s'embarrasse plus du dessin, de l'effet & du véritable talent. Elles sont nécessaires aux jeunes graveurs pour les détourner d'une route aussi pernicieuse. Les succès inconcevables de quelques estampes modernes, qui n'ont d'autre mérite que d'être extrêmement terminées, pourroient les séduire; ce sera donc pour eux principalement que nous insisterons encore sur la grande différence qu'il y a entre une estampe très-soignée & une belle estampe sagement terminée. Dans la première, on ne trouve que cette exécution servile & purement mécanique qu'on peut acquérir avec le temps & la patience; l'arrangement

des tailles & leur disposition y sont toujours les mêmes, quelque objet que le graveur ait voulu rendre : la seconde au contraire est d'un travail harmonieux, mais varié suivant les formes différentes & la nature des différens objets ; le dessin y est large , l'effet en est vrai & bien dégradé , & le sentiment sur-tout y domine. Quelque habileté qu'ait un graveur , quelque facilité qu'il ait de manier le burin ou la pointe , il ne doit encore jamais oublier de conserver le style de l'auteur d'après lequel il grave, & doit bien se garder de nous donner sa propre manière. Ainsi l'artiste qui voudroit s'éloigner de la manière servile du graveur Château , devroit éviter en même-temps la liberté blâmable de Dorigny , qui n'a pas craint de se livrer à sa manière particulière de dessiner , en gravant d'après Raphaël , au lieu de respecter & de suivre exactement celle d'un si grand peintre.

Les ouvrages de Gérard Audran me semblent les plus sûrs modèles à suivre pour les jeunes artistes qui se destinent à graver l'histoire. Cet homme célèbre réunissoit toutes les qualités que nous avons désirées dans un graveur de ce genre , & nous croyons pouvoir assurer sans craindre d'être contredit par les connoisseurs , qu'il est le plus habile & le premier de tous ceux qui se sont adonnés à ce genre.

On peut définir la *gravure* , un art qui , par le moyen du dessin , & à l'aide de traits faits & creusés sur des matières dures , imite les formes , les ombres & les lumières des objets visibles , & peut en multiplier les empreintes par le moyen de l'impression. Nous ne parlerons ici que de la *gravure* en cuivre & de la *gravure* en bois , & nous commencerons par la première.

On grave sur le cuivre à l'eau-forte, au burin, en couleur, en manière noire, &c. La différence des procédés qu'on employe sert à distinguer les manières de gravures, & c'est de ces différentes manières que nous entretiendrons nos lecteurs.

La gravure à l'eau-forte est ainsi nommée à cause de l'usage qu'elle fait de cette liqueur corrosive. Après avoir enduit un cuivre bien préparé d'une légère couche de vernis & l'avoir noirci à la fumée d'une torche, on y trace son sujet avec une pointe plus ou moins fine, qui enlève en même-temps le vernis par-tout où on la promène; puis on verse sur sa planche une quantité suffisante d'eau-forte qui mord & entame le cuivre aux endroits où la pointe l'a mis à découvert.

La gravure au burin est celle où l'on n'emploie pas d'eau-forte, mais le burin seulement. On commence par tracer sur le cuivre les contours & les formes de son sujet avec un instrument fort acéré & très-coupant, que l'on nomme pointe-sèche; puis, à l'aide du burin, autre instrument d'acier très-coupant, & à quatre faces, on entame le cuivre, & on y trace des sillons plus ou moins larges, & plus ou moins profonds: ces sillons sont appelés tailles.

On réunit souvent ces deux manières de graver; c'est-à-dire, qu'ayant fait d'abord ce que nous avons appelé une eau-forte, on retouche au burin, & on donne par ce moyen plus d'accord & de moëlleux à sa gravure.

La gravure en manière noire, qui, comme l'a dit un artiste célèbre, M. Cochin, est ainsi désignée par son défaut capital, n'est guère cultivée avec succès qu'en Angleterre, où on l'appelle Mezzo-tinto. Elle fut in-

ventée par un certain Louis de Sieghen ou Sichen; Lieutenant-Colonel au service du prince de Hesse-Cassel. Son premier ouvrage, qu'il publia en 1643, fut le buste de la Landgravine Amélie-Elisabeth. Cet officier apprit son secret à Robert de Bavière, Prince Palatin du Rhin, Amiral d'Angleterre sous le règne de Charles I. Le Palatin communiqua la découverte de Sieghen à Waleran Vaillant, peintre Flamand, & le secret fut divulgué par l'indiscrétion de quelques ouvriers. Les Anglois ont porté ce genre au plus haut degré de perfection dont il soit capable.

Cette gravure diffère entièrement de celle au burin ou à l'eau-forte par ses procédés & par ses effets. Au lieu que dans ces deux manières on passe de la lumière aux ombres, donnant peu à peu de la couleur & de l'effet à sa planche; dans la manière noire au contraire on passe des ombres aux lumières, & peu à peu on éclaircit sa planche. Le cuivre d'une manière noire est tellement préparé que le fond y est totalement noir. On y trace son sujet, & avec des instrumens propres à ce genre de gravure, on enlève peu à peu le fond, suivant les places & en proportion du plus ou du moins de lumière qu'on veut répandre sur son estampe. Cette manière de graver est presque toujours molle, & ne peut guère bien rendre que les chairs & les draperies, fût-elle même entre les mains d'un excellent artiste.

Elle est en quelque façon la base d'une manière de graver en couleurs qui fut découverte vers l'année 1730 par Jacques le Blond; il en commença les essais en Angleterre, & vint ensuite en France, où il grava avec quelque succès des portraits de grandeur naturelle. Il nous a donné une description détaillée de sa



manœuvre que nous ferons connoître dans le dictionnaire de la pratique. On paroît avoir abandonné cette façon de graver qui avoit les défauts qu'on reproche à la manière noire, & dont l'exécution n'a jamais répondu à ce que l'auteur s'en promettoit.

Nous avons quelques estampes de J. Lutma qu'il intituloit du nom d'ouvrages au maillet, *opus mallei*; il paroît par le titre de ces estampes gravées en points, que l'auteur se servoit d'un petit marteau pour enfoncer dans le cuivre la pointe avec laquelle il gravoit; c'est sans doute à cette manière que nous devons celle à l'imitation des dessins au crayon ou à la sanguine, qui fut portée à sa perfection, il y a quelques années, par Demarteau l'aîné & son neveu. Pour accélérer le travail, lui donner plus de liberté & une touche plus large que ne faisoit Lutma avec une seule pointe, on a imaginé des instrumens dont la face inférieure est hérissée de pointes saillantes, plus ou moins distantes, plus ou moins fines : ces instrumens, qui font l'effet d'un faisceau de pointes jointes ensemble, sont de différentes formes; plusieurs sont disposés en roulette, de sorte qu'on peut les faire mouvoir & les rouler dans tous les sens en appuyant sur son cuivre, ce qui donne la facilité d'y tracer librement les hachures, & d'imiter parfaitement la grainure & le moëleux d'un dessin à la sanguine. On se sert ordinairement de l'eau-forte pour ébaucher, puis on retouche avec les mêmes instrumens pour donner l'accord & adoucir son travail.

On appelle *gravure pointillée* une manière de graver fort ressemblante à celle de J. Lutma & de Demarteau; c'est un composé de points & de tailles, mais dans lequel les points dominant, & sont employés

ordinairement pour faire les chairs & les fonds ; on peut se servir de l'eau - forte , ou ne s'en pas servir. Jean Boulanger , graveur François du siècle dernier , nous a laissé quelques estampes en ce genre , qui sont assez bien faites , mais d'une touche froide & molle en général. Depuis quelques années cette manière de graver est devenue fort à la mode sur-tout en Angleterre ; elle y a été portée au plus haut point de perfection par le malheureux W<sup>m</sup> Ryland , & sur-tout par le célèbre F. Bartolozzi , artiste Italien. Elle ne pouvoit manquer de plaire entre les mains de ce dernier , dont les talens en dessin & en gravure sont au-dessus de tous éloges.

On s'est avisé dans ces dernières années de faire imprimer en couleurs les planches gravées dans cette manière. Le succès de ces estampes , faites pour les demi-connoisseurs seulement , dépend de la vivacité des couleurs , de leur bon accord , & de l'intelligence réunie du graveur & de l'imprimeur , & de ce dernier sur-tout. C'est l'imprimeur qui prépare ses couleurs & les détrempé à l'huile ; c'est lui qui les couche sur les différentes parties de la planche , & qui ensuite les fait passer sous la presse ; mais en général ces estampes sont d'un effet beaucoup plus foible que celles qui sont imprimées à une seule teinte rouge ou brune : elles sont presque toujours médiocrement imprimées : enfin on y voit beaucoup moins le talent du graveur que si elles n'étoient pas ainsi colorées. Nous ne craignons pas d'ajouter que les couleurs s'effacent & s'évaporent avec le temps , & qu'il ne reste , après quelques années , que des traces bien foibles de ces teintes colorées , qu'on peut bien appeller du nom d'enlumineurs.

On a aussi imité, par la *gravure*, les dessins au lavis; Il y a plusieurs procédés différens pour réussir dans cette manière nouvelle; le plus usité est de laver sur le cuivre par un procédé particulier, avec l'eau-forte & le pinceau, comme on lave un dessin sur le papier avec du bistre ou de l'encre de la chine. Les estampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon dessinateur peuvent être regardées comme autant de dessins originaux; car elles en ont toute la liberté, toute la touche; enfin tout le mérite. Telles sont celles qu'a gravé J. B. Leprince, qui a porté cette découverte aussi loin qu'elle pouvoit aller. On a quelquefois imité les dessins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux, & d'un extrême fini; mais cette imitation, étant en quelque façon servile, n'a été employée avec succès que pour graver de l'architecture. Les cinq ordres gravés en ce genre font infiniment d'honneur à M. Duruissau.

De la *gravure* à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle à l'imitation des dessins colorés à l'aquarelle; il s'agissoit simplement de multiplier les planches pour une même estampe, & de distribuer sur chacune d'elles les couleurs destinées à en couvrir les différentes places. C'est ce qui a été fait avec succès par MM. Janinet, Dubucourt & Descourtis, depuis dix à douze années seulement. Voici le procédé dont on se sert: on a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a grand soin de faire raccorder exactement les unes avec les autres par le moyen de pointes fixées sur les marges en dehors de la *gravure*. Sur la première de ces planches on grave son sujet de manière à trouver les formes pria-



cipales, & on le termine assez pour qu'il puisse être imprimé dans une couleur foncée, soit de bistre, soit d'encre de la chine médiocrement noire. L'épreuve de cette première planche fait à-peu-près l'effet d'un dessin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres sont destinés à recevoir ces couleurs, & à les transmettre à l'épreuve par le moyen de l'impression ; ainsi la deuxième planche est destinée à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge. La troisième planche le sera aux travaux imprimés en bleu. La quatrième sera pour l'impression de couleur jaune. Le mélange des couches de bleu & de jaune donnera le verd ; le mélange du rouge avec le jaune fera une teinte qui participera des deux, & ainsi des autres. La première planche, celle destinée au fond & au sujet principal, étant imprimée en noir ou en bistre, donnera les teintes grises, noires ou bistrées, & le fond du papier, laissé blanc, donnera les lumières pures. L'heureux accord de ces couleurs, leur mélange harmonieux a quelquefois produit des estampes fort agréables ; mais, abstraction faite du talent en gravure & en dessin, la grande difficulté de cette sorte de gravure consistant dans la justesse des rentrées de chaque teinte, il faut convenir qu'à l'exception de quelques estampes gravées par les artistes que nous avons nommés, & par un petit nombre d'autres ; la plupart de celles de ce genre sont au-dessous du médiocre. Nous ne dissimulons pas que cela vient autant de la difficulté de les bien imprimer, que de celle de bien distribuer ses teintes sur les différens cuivres ; car s'il faut que le graveur ait des connoissances relatives au coloris, il faut aussi qu'il



soit aidé par un imprimeur intelligent, & homme de goût. La réunion de ces qualités dans deux personnes d'un talent différent ne peut être commune; aussi voyons-nous qu'il y a bien peu de vraiment belles estampes imprimées en couleurs. Quel seroit donc l'orgueil de la *gravure* si elle pouvoit, à tous ses avantages, joindre encore ceux du *coloris*? Nous sommes bien éloignés de décourager les graveurs des louables efforts qu'ils font pour y réussir; mais nous croyons que la *gravure* a fait assez pour sa gloire & pour l'utilité entre les mains des Audran, des Edelinck, des Drevets, sans prétendre vainement aux effets brillans & hardis du pinceau, & à l'harmonie des couleurs.

La *gravure* en manière noire, celle à l'imitation du lavis, & celle en couleurs à l'aquarelle, ont toutes trois le même défaut par elles-mêmes, celui d'être de peu de durée, & de s'user promptement à l'impression. On ne peut en tirer qu'un petit nombre de bonnes épreuves, à cause du peu de solidité des travaux faits sur le cuivre. Comme ils n'en effleurent, pour ainsi dire, que la surface, ils sont bientôt affaiblis par la main de l'imprimeur & par l'impression sur le papier. Il est vrai qu'on peut les retoucher facilement; mais les épreuves faites après les retouches sont ordinairement inférieures aux premières. Les *gravures* au burin, ou à l'eau-forte retouchée au burin, n'ont pas ce défaut, par la raison opposée. On peut, quand le cuivre est de bonne qualité, tirer de celles-ci un grand nombre de bonnes épreuves; au reste tous ces avantages & ces désavantages sont compensés par le plus ou moins de temps qu'on met à graver dans une manière ou dans une autre; une *gravure* en manière noire ou au lavis

n'exige pas le quart du temps qu'il faut employer pour une gravure au burin de pareille grandeur; c'est peut-être même cette célérité dans l'exécution & l'espérance de plaire & de séduire par les couleurs, qui ont engagé tant de jeunes élèves à s'adonner à la gravure à l'aquarelle; c'est à cela sans doute que nous devons une infinité de médiocres estampes, qui n'ont fait aucun honneur à leurs auteurs.

La gravure en bois a été pratiquée avant la gravure en taille-douce. « L'opinion la plus générale, dit M. Hubert est qu'elle tire son origine des cartiers, ou faiseurs de cartes à jouer, nommés en Allemand *formschneider*, (tailleurs de formes ou de moules) parce que le mécanisme en est à-peu-près le même sur-tout par rapport aux cartes allemandes. Il résulte des recherches de nos savans que les cartes étoient en usage en Allemagne dès l'année 1300.

« L'impression des images étoit anciennement la même que celle des cartes. Après avoir chargé de noir la planche de bois, ou le moule, on y appliquoit une feuille de papier humecté; ensuite on passoit plusieurs fois sur cette feuille un frottoir de crin ou de bande d'étoffe, & l'on frottoit ce papier sur le moule. Cette opération faite, l'empreinte de l'image paroissoit sur le papier. Qu'on examine les anciennes gravures en bois, & les anciens livres d'images imprimés d'un côté, on découvrira aisément cette opération sur le revers qui est lisse, & quelquefois maculé.

« Après avoir produit des images de Saints, on grava aussi des sujets d'histoire, & on y ajouta, par les mêmes procédés, une explication en bois. Ce sont

» ces livres , qui , suivant l'opinion de plusieurs sa-  
» vants , ont donné l'idée à Guttenberg d'inventer l'art  
» typographique.

« Dès que l'imprimerie fut inventée , la *gravure* en  
» bois fut employée à l'ornement des livres. Les noms  
» de la plupart des graveurs qui ont travaillé dans  
» cette partie ne nous sont pas parvenus. On peut  
» ranger parmi les anciens graveurs en bois Hans  
» Sporer , Jorg Schapff , Jean de Paderborn , Johann  
» Schnitzer , Sebald Gallendorfer : mais ceux qu'on  
» peut nommer avec plus de certitude sont Guillaume  
» Pleydenwurf & Michel Wolgemuth , le maître d'Al-  
» bert - Durer. Cependant cet art ne fut entièrement  
» perfectionné en Allemagne qu'au commencement du  
» seizième siècle ; ce fut à cet époque qu'Albert-Durer ,  
» Lucas Cranach , Albert Altdorfer , & un grand  
» nombre d'autres donnèrent des *gravures* en bois ,  
» très-recherchées aujourd'hui par les curieux ».

Nous avons beaucoup d'estampes des anciens artistes  
dont les planches sont en bois. Il existe encore à Paris ,  
dans le cabinet d'un amateur , des planches en bois ,  
gravées par Albert-Durer , qui sont passablement con-  
servées , & dont on pourroit encore tirer des épreuves.  
L'âpreté des tailles de cette *gravure* l'a fait abandonner  
depuis long-temps par les savans artistes ; elle n'est  
plus d'usage que pour les vignettes , les fleurons &  
autres ornemens de la typographie.

On décrira les procédés de cette *gravure* dans le  
dictionnaire de pratique des arts. Nous nous conten-  
terons de dire ici qu'on commence par dessiner son  
sujet à l'encre sur la planche ; puis avec des outils fort  
tranchans , on creuse & on enlève le bois. Tout ce qui

y reste en creux doit former les lumières sur l'estampe ; on réserve en saillie les traits & les hachures qui doivent former les mouvemens , les formes & les ombres. La *gravure* étant terminée , on la porte sur une presse d'imprimerie en lettres , & les épreuves sont tirées comme on tire les feuilles d'un livre. La *gravure* en bois a l'avantage de résister à l'impression beaucoup plus que la *gravure* en cuivre ; celle-ci donne à peine quelques centaines de belles épreuves , tandis que l'autre en donne plusieurs milliers presque toutes d'une égale beauté ; c'est peut-être une des raisons qui , pour l'usage général de la typographie , font préférer la *gravure* en bois , quoiqu'elle soit moins agréable , à la *gravure* en cuivre qui plaît davantage à tous les yeux.

Nous avons quelques anciennes estampes gravées en bois , auxquelles on a donné le nom d'estampes en clair-obscur. Elles sont faites par le moyen de plusieurs planches en bois imprimées successivement sur la même feuille ; la première ne porte que les contours & les ombres ; la seconde, les demi-teintes ; la troisième est réservée pour les lumières : par ce moyen on imitoit les dessins à la plume , à la pierre noire , au lavis , à l'encre rehaussée de blanc sur papier bleu ou gris ; les Italiens ont appelé du nom de *chiaroscuro* , ce genre de *gravure* , que nous connoissons sous le nom de camayeu. (*Article de M. CHÉREAU , extrait en grande partie du discours préliminaire du Dictionnaire Biographique des graveurs , écrit en anglais , par M. STRUTT , graveur.*

**GRÈCS** (*Artistes GRÈCS.*) Comme les Grecs sont



nos maîtres dans l'art, il est utile sans doute de rechercher qu'elles étoient leurs idées sur l'art. Cette recherche a été faite par un artiste célèbre, & c'est lui que nous laisserons parler.

Les *Grecs* se rappelloient sans cesse que les arts avoient été faits pour l'homme, que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même, & que par conséquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature ; & , comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtemens , ils le représentèrent le plus souvent nud , excepté les femmes que la décence exige qu'on vêtisse.

Reconnoissant donc que l'homme est le chef-d'œuvre de la nature , par la belle harmonie de sa construction , & la belle proportion de ses membres , ils s'appliquèrent sur-tout à étudier ces parties. Ils s'aperçurent aussi que la force de l'homme résulte de deux mouvemens principaux ; savoir , celui de replier ses membres vers le corps qui est leur centre commun de gravité , & celui de les écarter de ce centre en les étendant ; ce qui les engagea à étudier l'anatomie , & leur donna la première idée de la signification & de l'expression.

Leurs mœurs & leurs usages leur furent en cela d'un grand secours. En voyant les lutteurs dans l'arène , ils furent naturellement conduits à réfléchir sur la cause de leurs divers mouvemens , & en y réfléchissant , ils la découvrirent.

Enfin , ils s'élevèrent par l'imagination jusqu'à la divinité , & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs Dieux.

& c'est par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foiblesse de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connussent; mais ils cherchèrent à les exempter des foiblesses & des besoins de l'humanité; & c'est ainsi qu'ils parvinrent à la beauté.

Ensuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'est en réunissant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros.

L'art atteignit alors à son plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent aussi dans les formes & dans les attitudes toutes les expressions caractéristiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaisons, ils parvinrent à connoître les accessoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Cependant ils n'estimèrent chacune de ces parties que suivant sa valeur, aussi long-temps que l'art fut exercé par de grands génies. Mais lorsqu'il fut dirigé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philosophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils s'occupèrent peu à peu des petites parties, & des objets inférieurs de la nature, jusqu'à ce qu'enfin ils composèrent des chimères bizarres, dont l'existence est impossible, ce qui produisit les bambouchades & le genre grottesque. Depuis ce temps, l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais se trouva abandonné au hazard.

Ce coup d'œil général sur l'art des Grecs peut suffire ici. Nous traiterons ailleurs cet objet avec plus d'étendue. (*Article extrait des Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture, par MENOS.*)

GRÊLE (adj.) Cette figure est trop *grêle*, ce membre est *grêle*. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voisin de la bonne qualité qui s'exprime par le mot *svelte*.

C'est en effet en cherchant à être svelte & léger qu'on tombe dans le *grêle*, c'est-à-dire, dans la maigreur, qui est un défaut dans l'art comme dans la nature, à moins que l'artiste ne soit conduit par son sujet à représenter une nature dépourvue de l'embonpoint qui accompagne la santé.

Le *grêle* est ordinairement accompagné de roideur, parce que l'artiste qui, voulant parvenir à la légèreté, ôte aux différentes parties plus qu'il ne devrait faire pour les rendre conformes à la nature élégante, perd ces lignes ondoyantes qui expriment le mouvement. Ainsi le gothique est ordinairement roide & *grêle*. (*Article de M. LEVESQUE.*)

GRIGNOTÉ (part.) GRIGNOTIS (subst. masc.) Ces mots ne sont en usage que dans l'art de la gravure. Ces travaux sont agréablement *grignotés*; le *grignotis* convient mieux pour rendre de vieilles masures que des travaux plus fermes.

Des tailles courtes & tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, & par tous les travaux capricieux que peut créer une pointe badine, constituent le *grignotis*. Il est propre à rendre les terrasses, les

vieux édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mousse, les étoffes grossières & velues, & en général les substances dont la surface offre une apparence de molesse. C'est la pointe qui s'acquitte avec le plus de succès de ce travail libre & ragoûtant ; cependant Corneille Wisscher, Bolswert & même Albrecht-Durer ont su forcer le burin à *grignoter* certaines parties de leurs planches avec un goût exquis. ( *Article de M. LEBESQUE.* )

**GRIMACE** (subst. fém.) Je regarde comme trop essentiel pour l'intérêt de l'art de recommander la simplicité d'expression & de caractère dans les imitations de la nature, pour ne pas saisir l'occasion d'insister sur ce précepte, à l'occasion d'un mot dont on aura d'autant plus de droit de se servir dans le langage des arts qu'ils s'éloigneront plus de la véritable perfection.

Artistes qui voulez plaire & toucher, persuadez-vous bien que les figures peintes qui *grimacent* pour paroître avoir du caractère, des graces, ou pour montrer de l'expression, sont aussi rebutantes aux yeux des spectateurs, que les hommes qui se montrent faux & qui mentent, même par exagération de sentimens, sont odieux aux ames franches & honnêtes.

Me direz-vous que la plupart des expressions que vous voulez étudier dans la société sont ou feintes, ou exagérées, que presque tout ce qu'on y appelle grace, & souvent sensibilité, est affectation & *grimace* ? Ce sont des lieux communs malheureusement trop vrais : ce sont de plus, il faut en convenir, des obstacles aux progrès de vos arts. Il faut les connoître, & , sans perdre le tems à vous en plaindre, mettre vos efforts à les surmonter.



Réfléchissez donc sur ce sujet plus souvent encore que vous n'observez. Pénétrez-vous des sujets que vous traitez : ne vous dégouttez pas de la solitude ; descendez en vous-même pour y retrouver (si votre ame a conservé sa franchise) les graces naïves & les sentimens vrais. Des intérêts, souvent mal-entendus, conduisent les hommes à se tromper par des apparences quelquefois mal-adroites & par des exagérations tolérées ; mais on ne fait pas autant de grace à ces défauts dans les imitations de la peinture que dans la société. Ils blessent & sont condamnés , au moins lorsqu'on les peint ; ainsi votre propre intérêt doit vous attacher à la vérité à laquelle les arts d'imitation sont soumis par leur nature. Etudiez les grands modèles plus souvent encore que la nature qui se présente le plus ordinairement à vous.

Les grands modèles doivent leur gloire à cette vérité que les hommes respectent encore , lorsqu'ils s'en éloignent le plus.

Polyclète se fit un nom qui est célèbre encore , par la justesse des proportions : Agésandre, auteur du Laocoon, par la vérité d'une douleur noble & terrible. Homère est le modèle des poètes , parce qu'il est vrai & sans *grimace* , comme les belles figures antiques. La Fontaine sera celui des poètes philosophes , parce que sa naïve beauté est exempte de toute affectation. Molière n'en a point, lorsqu'il peint, non-seulement les vices , mais les ridicules même ; lorsqu'il a *grimace* pour captiver le peuple, il a été sévèrement blâmé ; mais Raphaël , le Sueur , Poussin , sans en exclure d'autres, n'ont jamais fait *grimacer* leurs figures.

L'expression dont l'ame n'a qu'une idée vague , sans

la sentir vivement, devient aisément sous le pinceau ; une *grimace*, & la *grimace* laisse le spectateur froid ou le fait rire aux dépens du peintre.

Voyez un époux, une veuve, un héritier qui se croient obligés de feindre une vive douleur, qu'ils ne trouvent ni dans leur cœur, ni dans leur imagination ; observez bien ces modèles (vous en trouverez, si vous vous donnez la peine d'en chercher) & vous sentirez en quoi la *grimace* diffère de l'expression vraie.

Il faut quelquefois fixer les yeux sur les défauts, pour mieux sentir les beautés, & regarder les affectations des hommes, pour avoir une plus juste idée de leurs véritables affections. (Article de M. WATELET.)

GRIS (adj. pris quelquefois substantivement.) Ce tableau est *gris*, ce peintre donne dans le *gris*.

Quand le *gris* est la teinte dominante d'un tableau, l'ouvrage manque d'effet ; c'est un vice capital de couleur. Mais les tons *gris* peuvent être artistement opposés aux tons chauds, vigoureux, & contribuer ainsi par leur opposition à l'heureux effet du tableau.

GRISAILLE (subst. fém.) Ce mot désigne une espèce de peinture ; il exprime aussi un défaut dans le coloris. Lorsqu'un tableau est d'une teinte grise, lourde, & si uniforme, que les couleurs locales ne s'y distinguent pas bien, on dit alors, avec le sentiment du mépris : *c'est une grisaille*.

La première acception de ce mot s'applique à deux sortes de peintures.

1°. On dit d'une esquisse faite d'une seule couleur grise, avec du blanc & du noir : *il a fait son esquisse*

*seulement en grisaille ; le modèle du plafond de Mignard au Val-de-Grace, qui se voit à l'Académie de Peinture, est peint en grisaille.* Ce qui désigne que les couleurs locales n'y sont point indiquées, & que le ton est gris.

2°. Nous entendons aussi par *grisaille* ce que les Italiens entendent par *chiaro-scuro*, méthode employée ordinairement dans les frises & dans les panneaux de soubassement des ordres d'architecture. On en voit de cette sorte au Vatican, peints la plupart par Polidore de Caravage. Ce sont des tableaux de couleur grise, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. Je dis imparfaitement ; car les tableaux imitant les bas-reliefs sont susceptibles de tons variés, soit dans les clairs, soit dans les ombres ou dans les parties reflétées ; au lieu que le tableau n'est que *grisaille* quand il est fait seulement avec le blanc & le noir. Nous ne faisons de distinction entre les deux sortes de *grisailles*, que parce que l'une s'emploie pour des esquisses, & l'autre dans des tableaux terminés de cette couleur. Toutes deux sont des ouvrages nuls de coloris, où l'on n'a voulu exprimer que le clair & l'ombre, *chiaro-scuro*, d'où il n'est résulté qu'une teinte grise ; car, encore une fois, si un artiste tant soit peu habile avoit intention de rendre la pierre ou le marbre ; l'ouvrage alors devroit être plus recherché dans l'art de colorier, ce ne seroit plus une *grisaille* ; mais un *panneau peint d'un ton de marbre*, une statue en couleur de pierre, &c.

Nous avons cru devoir insister sur la signification précise de ce mot *grisaille*, parce que plusieurs écrivains s'en sont servis indifféremment pour exprimer ce

qui imite le bas-relief ou ce qui n'est qu'une peinture grise. En même-temps nous pensons que c'est dans l'idée de feindre un bas-relief, en négligeant cependant tous les détails des teintes, qu'on a produit des *grisailles* ; & si, dans ce genre, on a fait des ouvrages précieux, ils l'ont été par la composition & le dessin. ( *Article de M. ROBIN.* )

**GROTTESQUE**, (adj.). Une figure *grottesque*, c'est-à-dire une figure d'une proportion ou d'une construction vicieuse & ridicule. Callot se plaisoit à faire des figures *grottesques*.

**GROTTESQUES**, (subst. masc.). Ce mot ne s'emploie qu'au pluriel. On appelle *grottesques* en peinture, des ornemens qu'on nomme aussi *arabesques*.

L'étymologie du mot *grottesques* est aujourd'hui si peu relative au sens qu'on lui donne le plus ordinairement, qu'il est bon de la rappeler.

Des élèves de Raphaël, dit-on, découvrirent, dans des *grottes* antiques, des ornemens de stuc ou de peinture, d'après lesquels leur maître en composa du même genre qui furent appelés *grottesques*, relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé des modèles. Il est assez vraisemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, susceptibles d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, & qu'alors, on a appelé des *grottesques* les figures que la nature même avoit douées de difformités risibles, qu'on imitoit. L'étymologie s'est oubliée d'autant plus facilement, qu'elle n'avoit point de rapport au caractère de ces sortes de figures ; mais le mot adopté dans le dernier sens dont je viens de parler, a dû influer sur



la corruption du genre, & ce nom de *grottesques*, parvenu à signifier dans la langue générale, des objets & des figures ridicules, aura fait penser aux artistes peu instruits & peu réfléchis, qu'ils ne pouvoient jamais rendre trop ridicules les objets & les figures dont ils égayoient leurs ornemens; mais du ridicule au bas, & à plus forte raison, du bas au dégoûtant, il y a peu de chemin à faire.

On doit concevoir que lorsque les ornemens dont je parle ont été le plus en vogue, on les aura souvent composés d'après les délires de l'imagination livrée à ses caprices, & d'après les extravagances du mauvais goût.

Ce qui a dû ajouter vraisemblablement à cette corruption, c'est que les artistes distingués se croient autorisés à regarder comme au-dessous d'eux de peindre ces sortes d'ornemens, qui ont été abandonnés le plus souvent à des artistes dont les talens étoient subordonnés.

Raphaël cependant ne les dédaignoit pas, & j'observerai à cette occasion que, dans les arts libéraux, les petits genres ne peuvent se soutenir qu'autant que les grands artistes daignent s'en occuper quelquefois; & ils le doivent, quand ce ne seroit que pour soutenir les droits du génie & du bon goût, dont ils sont dépositaires & défenseurs. C'est, je le répète, du sort des grands genres que dépend dans les arts libéraux, le sort des petits, comme, parmi nous, c'est des mœurs des grands que dépendent principalement les mœurs d'une nation. La protection marquée & les encouragemens bien dirigés doivent être prodigués aux premiers genres, dans les beaux-arts, comme aux premières

vertus; mais il est bon que ceux qui pratiquent les genres nobles avec succès, ne se croient pas trop au-dessus des genres moins importans, pour ne pas s'en occuper quelquefois.

C'est par cette raison entr'autres, que j'exhorte en plusieurs endroits de cet ouvrage, les peintres d'histoire à traiter, quand l'occasion se présente, tous les genres. Les artistes célèbres n'ont regardé comme au-dessous de leurs talens, rien de ce qu'embrassoit leur art; ils faisoient plus, puisqu'un assez grand nombre d'entr'eux exerçoit les arts que j'appellerai limitrophes de la peinture; je veux dire la sculpture, l'architecture, la cizelure & la gravure dans toutes leurs parties. (*Article de M. WATELET.*)

GROTTESQUES : on donne ce nom à des ornemens bizarres dont les Romains, dans le temps de leur luxe, ornoient les plafonds, les planchers, les frises, & même les panneaux de leurs petits appartemens. Le mot *grottesques* exprime à-peu-près le même genre dans l'art que celui *arabesque*. Tous deux désignent des ornemens légers, gais & chimériques. On les a employés probablement pour imiter la broderie.

Le mot *grottesque* rend, par rapport à l'art, la même idée qu'il donne d'une certaine espèce de pensées. Et comme une pensée *grottesque* est ordinairement piquante mais dénuée de raison, de même les *grottesques*, soit en peinture, soit en bas-relief, nous offrent des objets contre nature, qui cependant récréent l'œil un moment; mais auxquels un être sensé ne peut s'arrêter long-temps.

Comment en effet estimer un genre capricieux qui nous expose des animaux ou des hommes, dont le ma-

dèle n'existe pas dans la nature? On les fait sortir d'une branche très-déliée, souvent d'un brin d'herbe; ils sont tantôt surmontés de meubles, d'attributs de chasse ou de musique, & tantôt d'une cascade; tout cela mélangé de mascarons de métal ou de marbre, de fleurs, de fruits, d'étoffes, &c. Le jugement peut-il se fixer sur un genre qui réunit tout ce que l'imagination la plus fantasque peut nous présenter, & encore dans une disposition toujours désavouée par la raison, puisqu'elle est opposée à l'ordre des possibles?

On doit croire qu'un goût bien bizarre a pu seul inventer les *grottesques*. Raphaël les a trouvés dans des fragmens d'habitations antiques, & les a placés aux loges du vatican; c'étoient des galeries servant de promenoirs & de passages pour les appartemens de ce palais des Papes, où il avoit beaucoup de petits corps d'architecture à remplir de ses peintures.

Il auroit été peu porté sans doute à placer les *grottesques* dans un salon d'un genre noble & destiné à des usages importans, tels qu'étoient les salles de ce même palais.

De nos jours, on multiplie les *grottesques* dans les endroits les plus graves; leurs figures bizarres décorent les salons des Prélats, des Magistrats, & ils ornent les bibliothèques & les lieux où les Princes tiennent leurs conseils. Ils devroient en être exclus; ils pourroient seulement être employés pour les bains, les cabinets de plaisirs, & tous les petits *casins* qui entourent nos grandes villes.

L'emploi des *grottesques* en peinture est encore plus bizarre qu'en sculpture; de cette dernière manière, ils tiennent des ornemens propres à l'architecture :

mais il faut bien distinguer ce qu'on appelle ornemens d'avec les *grottesques* ou arabesques.

Les ornemens ont été inventés par les auteurs des règles, par les dispensateurs du grand goût, par les Grecs enfin, qui les ont liés à toutes les parties de l'architecture. Ils sont d'un tel choix de formes, si mâles & si nobles, & employés avec une si sage distribution, qu'ils sont devenus d'une nécessité indispensable dans la décoration; au lieu qu'on ne voit nuls vestiges des *grottesques* dans ce qui nous reste de ces maîtres de l'art. Les seuls Romains, lorsque leur goût commença à se dégrader, lorsque leur richesse excessive, leur luxe, & l'usage immodéré des arts leur eurent rendu nécessaire le *nouveau & l'extraordinaire*, les Romains, dis-je, inventèrent alors les *grottesques*. Les sorties de Vitruve contre cette innovation indiquent leur époque.

Si l'on objecte que les formes des plus beaux ornemens, adoptés par l'architecture, contredisent souvent ce que nous montre la nature, & qu'elles doivent aussi paroître bizarres, comparées à ses sages productions, nous répondrons qu'indépendamment de l'exagération ridicule des formes des *grottesques*, de l'incohérence des objets qu'ils rassemblent, la couleur accroit encore l'excès de leur invraisemblance. Au lieu que les ornemens adaptés à l'architecture, étant comme elle de pierre, de marbre ou de métal, en deviennent une partie inséparable, & forment avec elle une liaison douce, un accessoire précieux qui accompagne, & enrichit sans absorber, & plaît à l'œil sans trop occuper ni le distraire des masses, délicieux & sage attribut auquel le clinquant des *grottesques* ne peut être comparé, sur-tout quand ils sont colorés.



Dans ce siècle où l'on prodigue les *grottesques* sans choix & sans discrétion, on pourra trouver extraordinaire ce que je viens de dire sur leur emploi, dans le seul article de cet ouvrage où je pouvois encore en parler : mais on n'a qu'à lire le passage de Vitruve que je rapporte ici en entier ; on verra que mon opinion sur les *grottesques* ou arabesques n'est ni unique ni nouvelle, & que c'étoit celle d'un Romain, qui écrivoit dans le beau siècle d'Auguste, & à qui jamais on n'a contesté le bon goût.

» Cependant par je ne sais quel caprice, dit-il,  
» on ne suit plus cette règle que les anciens s'étoient  
» prescrite de prendre toujours pour modèles de leurs  
» peintures les choses comme elles sont dans la vérité ;  
» car on ne peint à présent sur les murailles que des  
» monstres extravagans, au lieu de choses véritables  
» & régulières. On met pour colonnes des roseaux  
» qui soutiennent un entortillement de tiges, de  
» plantes cannellées avec leurs feuillages refendus &  
» tournés en manière de volutes. On fait des chan-  
» deliers (1) qui portent de petits châteaux, desquels,  
» comme si c'étoient des racines, il s'élève quantité  
» de branches délicates sur lesquelles des figures sont  
» assises : en d'autres endroits, ces branches abou-  
» tissent à des fleurs, dont on fait sortir des demi-  
» figures, les unes avec des visages d'homme, les  
» autres avec des têtes d'animaux. Ce sont des choses  
» qui ne sont point, & qui ne peuvent être, comme  
» elles n'ont jamais été ; tellement que les nouvelles

---

(1) Le mot *candelabre*, en usage depuis Perrault, rend mieux le *candelabrum* des Latins que notre *chandelier*.

» fantaisies prévalent , de sorte qu'il ne se trouve  
 » presque personne qui soit capable de découvrir ce  
 » qu'il y a de bon dans les arts & qui en puisse  
 » juger. Car , quelle apparence y a-t-il que des ro-  
 » seaux soutiennent un toit , qu'un chandelier porte  
 » des châteaux , & que les foibles branches qui sor-  
 » tent du faite de ces châteaux portent des figures  
 » qui y sont comme à cheval ; enfin que de leurs ra-  
 » cines , de leurs tiges & de leurs fleurs , il puisse  
 » naître des moitiés de figures ? Cependant personne ne  
 » reprend ces impertinences ; mais on s'y plaît , sans  
 » prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles  
 » ou non : tant les esprits sont peu capables de con-  
 » noître ce qui mérite l'approbation dans les ouvrages.

» Pour moi , je crois que l'on ne doit point estimer  
 » la peinture si elle ne représente la vérité , & que  
 » ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes ,  
 » mais qu'il faut aussi que le dessin ( 1 ) soit raison-  
 » nable , & qu'il n'y ait rien qui choque le bon sens ».  
 ( *Vitruve , trad. de Perrault , liv. VII , chap. 5.*  )

Si l'idée que donne Vitruve des *grottesques* dégrade ce genre dans l'opinion de quelques gens de goût , ils seront sans doute d'avis qu'un artiste qui se destine à peindre l'histoire doit très-peu s'en occuper. Tous les objets de la nature doivent bien être celui de ses continuelles recherches & de ses plus délicieuses occupations. Mais , en employant le résultat à les assembler d'une manière si peu vraisemblable , il me semble

---

( 1 ) C'est le mot *argumentatio* que Perrault a rendu ici par *dessin*. Il auroit été plus clairement interprété par le mot *composition* ou *sujet*.

avilir ses études, & dénaturer leur but. J'ajoute que Raphaël chargeoit probablement quelqu'élève, à main légère & adroite, des *grottesques* des loges du Vatican (1), & qu'il a pu seulement s'occuper à tracer quelques-uns des beaux camées qui s'y voyent, travail dans lequel il étoit si bien secondé par les talens de Polidore de Caravage. (*Article de M. ROBIN.*)

Les GROTTEQUES ont donné lieu à une opinion de Winckelmann qui méritoit d'être discutée. Aussi l'a-t-elle été par un habile artiste, M. Falconet.

Parmi les peintures tirées des fouilles d'Herculanum, quelques-unes composées de bandes longues & étroites offrent différentes séparations, dans lesquelles sont représentées de petites figures traitées à la manière égyptienne. Entre ces séparations remplies de figures, & sur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens dont le goût & la forme sont très-baroques.

Voilà bien les *grottesques* qui étoient à la mode du temps de Vitruve, & dont le goût duroit encore, lorsqu'Herculanum fut englouti sous les cendres.

Winckelmann, dans sa dernière édition de *l'histoire de l'art*, a cru que cette observation lui fournissoit le sens d'un passage obscur de Pétrone. Ce romancier satyrique, après s'être plaint de la décadence des lettres, ajoute : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit.* Si l'on n'y eût pas voulu entendre finesse, il étoit aisé de traduire cette phrase, en suppléant, à l'adjectif *compendiarium*, le substantif sous-

---

(1) Cet élève fut Jean da Udiné, habile à peindre les oiseaux, les quadrupèdes, les fleurs & les fruits, *Note de l'Éditeur.*

entendu *viām* ; ellipse familière à la langue grecque ; & qui l'étoit devenue à la langue latine , depuis que les Romains avoient fait passer les hellénismes dans leur langue. » La peinture , dit Pétrone , arriva de » même à sa décadence , quand l'audace des Egyptiens » eut trouvé le moyen de réduire un si bel art en » abrégé «.

Winckelmann a cru que ces compartimens dont nous venons de parler , cette sorte de peinture égyptienne , ornée de figures , & composée d'idées les plus bizarres , étoit ce que Pétrone appelle *l'abrégé de l'art*. » Il lui » a sans doute donné ce nom , dit-il , parce que ce » genre étoit une imitation des Egyptiens qui déco- » roient leurs édifices de pareils ornemens. La haute » Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des » temples qui reposent sur des colonnes d'une grandeur » énorme. Les colonnes , ainsi que les murailles & » les plafonds de ces édifices sont entièrement in- » crustés d'hiéroglyphes , & couverts ensuite de couches » de peinture. C'est à ce fracas de signes & d'images » que Pétrone compare les ornemens remplis d'une » multitude de petites figures insipides , qui étoient » alors le principal objet de la peinture. On aura » donné le nom de *compendiaria* à ce genre , à cause » de la multiplicité & de la diversité des choses en- » tassées dans un espace resserré & réduites en *abrégé* «.

Mais la *multiplicité* n'exclut-elle pas l'idée d'*abrégé* ? N'est-ce pas une interprétation un peu forcée que d'expliquer une grande diversité de choses entassées par le mot *abrégé* ? Ne seroit-il pas plus vrai de dire qu'un abrégiateur élague , retranche , & n'entasse pas ?

D'ailleurs un passage où Pline se sert de la même



expression que Pétrone, nous fait bien voir qu'elle n'indique pas des moyens de composition, mais d'exécution. Il nous représente Nicomaque comme un peintre d'une exécution rapide; *nec fuit alius in eâ arte velocior*; il ajoute que Philoxene, son disciple, imita la promptitude de son maître & qu'il imagina des moyens abrégés de peindre, qui dans la suite ont été rendus encore plus expéditifs; *breviores etiamnum quasdam picturæ vias & compendiaras invenit.* (Plin. hist. nat. l. 35. c. 10.) On voit que Philoxene devint encore plus expéditif que son maître, en peignant cependant le même genre, c'est-à-dire, celui que nous appelons histoire, & qu'il ne peut s'agir ici de l'invention des *grotesques*. Il ne s'en agit donc pas non plus dans le passage de Pétrone, qui emploie les mêmes termes que Pline.

Ce qui est singulier, c'est que Winckelmann, qui s'est égaré lui-même, & qui, par la confiance qu'il mérite quand il parle des arts antiques, a entraîné dans l'erreur un très-savant éditeur de Plin, avoit trouvé la véritable interprétation du passage de Pétrone, & l'avoit solidement établie dans sa première édition de *l'histoire de l'art*.

» L'examen d'un bas-relief de la villa Albani, dit  
 » M. Falconet, est pour Winckelmann un coup de lumière qui le conduit rapidement à développer un sens  
 » que, jusqu'à lui, personne encore n'avoit aperçu.  
 » Il voit, dans les ouvrages égyptiens, un style petit,  
 » resserré, plat, & qui devoit être d'une exécution  
 » abrégée, parce qu'il étoit produit sans étude & par  
 » la seule routine; dans le nud, les parties d'expression  
 » rondes & d'un dessin à peine indiqué; les os, les

» muscles, les veines faiblement exprimés ou totale-  
 » ment oubliés : puis ailleurs, il observe que, sous  
 » le règne de Ptolémée Physcon, presque tous les  
 » artistes se retirèrent d'Egypte & se réfugièrent dans  
 » la Grèce : ce fut alors que le style égyptien cor-  
 » rompit l'art en Grèce & en Italie, ce qui devint  
 » plus ou moins général. Voilà ce qui achève d'ex-  
 » pliquer le passage difficile de Pétrone & de justifier sa  
 » plainte. Cependant Winkelmann a jugé à propos de  
 » changer d'avis dans la suite. . . . Mais il donne  
 » encore un coup d'œil de complaisance sur son an-  
 » cienne interprétation. *Il a pu arriver, dit-il, que*  
 » *les artistes de ces temps s'efforcèrent d'imiter l'ancien*  
 » *style, dont les contours peu ondoyans s'approchent de*  
 » *la manière égyptienne. C'étoit ma première conjecture*  
 » *que j'appliquois à l'art en général.* »

Cette conjecture mérite seule d'être adoptée. Lui-même nous apprend que les artistes de l'Egypte étoient roides dans les contours & dans les attitudes; qu'ils connoissoient à peine de l'anatomie ce qu'on pourroit en démontrer sur la nature vivante; que leur art de drapper se bornoit à indiquer de petits plis paralleles; qu'ils négligeoient de rendre les affections de l'ame; qu'ils travailloient de pratique, parce que les loix ayant réglé les formes, les proportions & tous les procédés de l'art, rendoient inutile l'étude de la nature : il nous apprend que les artistes égyptiens-grecs d'Alexandrie conservèrent en grande partie cette manière : quand, sous le règne de Ptolémée Physcon, ils se réfugièrent dans la Grèce, on peut croire qu'ils y trouvèrent des imitateurs, & plusieurs monumens, faits en Grèce & en Italie, dans la manière des Egyptiens,

tiens, prouvent qu'ils en eurent en effet. La mode vint aussi, comme il est également prouvé par des monumens, d'imiter les ouvrages faits en Grèce dans l'enfance de l'art, & qui avoient un grand rapport avec ceux de l'Egypte, & ces pratiques *abrégées* qui supposoient peu de recherches & peu d'études, amenèrent la décadence de l'art. Tous ces faits expliquent le passage de Pétrone, lui ôtent son obscurité, & confirment que ces expressions, *compendiaria artis*, *compendiarias vias picturæ* ne doivent pas s'entendre des *grossesques*. (Article de M. LEVESQUE.)

GROUPE (subst. masc.) signifie en peinture l'assemblage de plusieurs objets, qui sont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embrasse à-la-fois. Les avantages qui résultent de cette union dans les ouvrages de peinture tiennent, à ce que je crois, d'une part, au principe de l'unité, qui dans tous les arts est la source des vraies beautés; d'une autre, ils ont rapport à l'*harmonie*, qui est la correspondance & la convenance générale des parties d'un tout, comme on le verra au mot HARMONIE.

Développons la première de ces idées. Si nos yeux n'étoient pas asservis à la nécessité de rassembler leurs rayons visuels à-peu-près dans un même point pour appercevoir nettement un objet; si au contraire, indépendans l'un de l'autre, ils pouvoient s'occuper également de plusieurs objets séparés les uns des autres; si leurs perceptions rapportées au terme qui fait la liaison de notre partie intellectuelle avec nos ressorts matériels, pouvoient sans se nuire, exciter à la fois différentes idées; vraisemblablement le principe d'u-

rité seroit sujet à contestation ou n'existeroit pas ; & l'usage de groupper seroit moins autorisé. Mais la nécessité où nous sommes de n'appercevoir, de ne sentir, de ne penser qu'un seul objet à la fois, nous oblige d'établir ce principe d'unité auquel nous sommes astreints ; & c'est pour s'y conformer que l'artiste qui traite un sujet, rassemble le plus qu'il lui est possible, les objets dont il souhaite que le spectateur s'occupe & jouisse. L'usage de former des *groupes* est donc pris dans la nature, quoiqu'il se rencontre peut-être rarement que, dans l'action réelle que le peintre choisit pour sujet de son tableau, les objets aient été rassemblés & unis précisément comme il a intérêt de les unir & de les rassembler. Mais en justifiant aux artistes une forme de composition dont la plupart ne se sont peut-être pas rendu un compte bien exact, je leur observerai que l'on a abusé, & que l'on abuse encore de l'usage où l'on est de *groupper*, & que les conventions auxquelles on semble avoir soumis cette partie de la composition, peuvent entraîner une école entière à des défauts essentiels.

C'est principalement dans le genre héroïque de la peinture qu'il est essentiel d'approfondir de quelle considération l'usage de *groupper* doit être pour les artistes. Dans un tableau d'histoire, le but principal du peintre est de fixer les yeux du spectateur sur l'objet le plus intéressant de la scène. Deux moyens principaux s'offrent pour cela ; *l'effet* & *l'expression* : il est maître de l'un, il n'a aucun droit sur l'autre.

*L'expression* est indépendante de l'artiste, puisque la nature, d'une justesse invariable dans ses mouvemens, ne laisse rien au choix du peintre, & qu'il s'égare dès qu'il la perd de vue.



L'effet est subordonné à l'Artiste, parce que cette partie, qui dépend de plusieurs suppositions arbitraires, lui permet de disposer le lieu de la scène, les objets qui le constituent & la lumière, de la manière la plus favorable à son projet. C'est en conséquence de cette liberté, qu'il forme des especes de divisions dans son sujet, & que celle de ces divisions qui doit renfermer son objet principal est le but le plus intéressant de ses réflexions & de son travail.

En conséquence, il dirige vers ce point sa lumière la plus brillante; si l'objet principal est seul & isolé, cette lumière pourra s'y distinguer par quelques touches éclatantes, mais elle n'attirera pas l'œil par sa masse; il faut donc, s'il est possible, reproduire cette lumière, l'étendre autour de l'objet principal, enfin former un *groupe* de lumières qui se lient, qui s'unissent, & dont la masse étendue frappe l'œil du spectateur & le retienne.

Cette sorte de *groupe* qui tient à la partie de l'harmonie, est celle qui risque le moins de s'éloigner de la nature; elle est d'une ressource infinie pour ceux qui savent l'employer; c'est une sorte de magie d'autant plus puissante, que ses prestiges sont cachés sous les apparences les plus naturelles; c'est enfin, j'ose le dire, un des moyens les plus efficaces que puisse employer l'art de la peinture.

La seconde espèce de *groupe* est celle qui consiste dans l'assemblage de plusieurs figures, dont l'union est l'effet d'une composition réfléchie; la nature offre des exemples de ces assemblages, mais ils ne sont pas toujours assez heureux pour que l'Artiste les adopte tels que le hasard les rassemble: il se croit autorisé, s'il

les copie, à y faire quelques changemens dont il espère plus de grace dans la forme générale du *groupe*; il lui arrive alors de considérer un *groupe* de plusieurs figures, comme un seul corps dont il veut que les différentes parties contrastent, dans lequel il évite avec soin (heureux si ce n'est point avec affectation) la moindre conformité de position dans les membres; où il cherche enfin, à quelque prix que ce soit, une forme pyramidale, qu'il croit, sur la foi du préjugé, faite pour plaire préférablement à d'autres.

Il est aisé de sentir combien cette espèce de mécanisme s'éloigne de la nature; il est aisé de voir quelle porte on ouvre par-là au préjugé, à la mode, & à ces espèces d'imitations de manière qui circulant d'atelier en atelier, attaquent l'art dans ses principes, & parviendroient à l'affervir, si le génie par son indépendance, ne rompoit ces indignes chaînes.

Je ne prétends pas cependant qu'on doive se refuser à *grouper* les figures principales d'un sujet, lorsque ce sujet le comporte. Je ne dis pas même qu'en groupant plusieurs figures, on ne doive éviter certaines rencontres désagréables ou trop uniformes; mais qu'il y a loin d'un choix sage & réservé que j'approuve, d'un art modéré qui se cache si bien qu'on le prend pour la nature même, à des oppositions recherchées & à des contrastes affectés, par le moyen desquels les figures d'un *groupe* ressemblent à une troupe de danseurs, dont les pas, les attitudes, les mouvemens sont combinés & écrits:

Quelques auteurs ont établi des regles sur la quantité de *groupes* qu'on doit admettre dans la composition; je n'engagerai jamais les artistes à adopter ni à former de tels systèmes. (*Article de M. WATELET.*)

PRINCIPES *classiques* des GROUPES. La véritable doctrine des *groupes* résulte de l'observation de la nature, des loix du *clair-obscur*, de l'unité d'intérêt qui doit régner dans une composition.

On observe dans la nature, comme le remarque Félibien d'après Léonard de Vinci, que si plusieurs personnes se trouvent ensemble, elles s'attroupent séparément selon la conformité des âges, des conditions, & des inclinations naturelles qu'elles ont les unes pour les autres : ainsi une grande compagnie se divise en plusieurs autres, & ce sont ces divisions que les peintres appellent *groupes*. Si, dans l'assemblée, il survient un événement considérable, les *groupes* se forment suivant les affections des différentes personnes qui la composent, & suivant l'intérêt plus puissant ou plus modéré qu'elles prennent à cette événement. Alors la nature forme elle-même un tableau, & ce tableau observé, par l'artiste, est transporté dans l'ouvrage de l'art.

Les loix du *clair-obscur* prescrivent de grandes masses d'ombre & de lumière ; mais ces masses ne se peuvent établir, si les objets ne sont pas rassemblés eux-mêmes par masses qu'on appelle *groupes*. On peut ici revenir à la comparaison si familière aux peintres, de la grappe de raisins, & des raisins dispersés. Voyez l'article GRAPPE DE RAISINS.

Enfin l'unité d'intérêt exige que les personnages d'un tableau prennent part à l'action & par conséquent qu'ils ne soient pas dispersés. Elle exige que l'action soit rassemblée tout entière sous l'œil du spectateur, & qu'il ne soit pas obligé de chercher l'un après l'autre les personnages qui s'y intéressent.

Tout le monde connoît des tableaux<sup>1</sup> de paysages

qui sont représentées des figures dispersées, qui n'ont entre elles aucune liaison : elles n'inspirent aux spectateurs d'autre intérêt que celui qu'ils prennent à une fidelle imitation de la nature.

Il n'est cependant pas essentiel que tous les personnages d'un tableau soient groupés : souvent la nature défavoueroit cette affectation. Un personnage peut-être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, & sera quelquefois expressif précisément parce qu'il est isolé. Voyez l'article COMPOSITION.

La nature & les chefs-d'œuvre des grands maîtres, habiles dans l'art d'exprimer, donneront aux jeunes artistes des leçons bien préférables à tout ce que leur prescriroient les principes d'école. Il ne faut pas cependant dédaigner de connoître même les détails de ces principes ; ils doivent sur-tout être placés dans l'Encyclopédie, parce que son objet est de former pour l'avenir un monument de l'état des connoissances & de celui des opinions, dans le temps où elle a été écrite.

C'est Mengs qui va parler ; mais s'il donne des loix, il ne les regardoit pas comme absolument obligatoires dans tous les cas, puisqu'il n'a pas cru lui-même les devoir constamment observer.

» Un *groupe*, dit-il, consiste dans l'union de  
 » plusieurs figures qui toutes doivent se lier entr'elles.  
 » Il faut toujours les composer d'un nombre impair,  
 » comme trois, cinq, sept &c. De tous les nom-  
 » bres pairs, les moins délagréables sont ceux qui  
 » sont formés de deux nombres impairs ; mais il ne  
 » peut jamais résulter de grace de ceux de deux  
 » nombres pairs.

» Chaque *groupe* doit former une pyramide, &